جامعة الإسكندرية

كلية الفنون الجميلة

قسم الديكور- شعبة الفنون التعبيرية

المعالجات التشكيلية للدراما التاريخية في العروض المسرحية

Plastic Treatments of Historical Drama in Theatrical Shows

بحث مقدم إلى قسم الديكور للحصول على

درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة

تخصص الفنون التعبيرية

مقدم من الباحثة

عبير محمد نور الدين حماد

المدرس المساعد بقسم الديكور - كلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية

إشـــراف

الأستاذ الدكتور/ إسماعيل طه نجم

عميد كلية الفنون الجميلة الأسبق – قسم الديكور - جامعة الإسكندرية

إشـــراف

أ.م.د. معتز محمد شاهين

الأستاذ المساعد بكلية الفنون الجميلة – قسم الديكور – جامعة الإسكندرية

المشرف المشارك

الدكتور/ فايزة عباس أحمد

المدرس بكلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية

٢٠٠٦

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿اللهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَىُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِى السَّمَوَاتِ وَمَا فِى الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِى يَشْفَعُ عِندَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَىءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَآءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِىُّ الْعَظِيمُ۞﴾

صدق الله العظيم

آية الكرسي
سورة البقرة آية ٢٥٥

Alexandria University
Faculty of Fine Arts
Vice Faculty Office Postgraduate & Research

جامعة الإسكندرية
كلية الفنون الجميلة
قسم الدراسات العليا

قرار لجنة مناقشة رسالة الدكتوراه

أنه في يوم الخميس الموافق ٢٠٠٦/٤/٦ الساعة العاشرة صباحا بمبنى مظلوم بقاعة الفارسي بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة الأساتذة آلاتي أسماؤهم:-

أ.د/ محمود همام عبد اللطيف - أستاذ متفرغ بقسم الديكور- بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان (مقــــررا)

أ.د/ عبد الحميد عبد المالك - أستاذ متفرغ بقسم الديكور كلية الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية (عضــــوا)

أ.م.د/معتز محمد شاهين - أستاذ مساعد بقسم الديكور - كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية (مشرفا وعضوا)

وذلك لمناقشة الطالبة / عبير محمد نور الدين عبد الحليم حماد - في الرسالة المقدمة إلى الكلية وموضوعها :

{ المعالجات التشكيلية للدراما التاريخية فى العروض المسرحية }

وذلك للحصول علي درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة قسم الديكور تخصص فنون تعبيرية

تحت إشراف :

أ.د/ أسماعيل طه نجم - أستاذ متفرغ بقسم الديكور كلية الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية (متوفى)

أ.م.د/معتز محمد شاهين - أستاذ مساعد بقسم الديكور كلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية

د./ فايزة عباس أحمد - مدرس بقسم الديكور – كلية الفنون الجميلة- جامعة الاسكندرية

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا نسخة من الرسالة وقرأها كل منهم في وقت سابق وقدموا تقريرا بصلاحيتها للمناقشة وبعد الاستماع إلى العرض الشفهي في بداية جلسة المناقشة وبعد مناقشة الطالبة علنا وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا بالكليات وبعد المداولة بين أعضاء اللجنة .

رأت اللجنة أن الطالبة / عبير محمد نور الدين عبد الحليم حماد جديرة بدرجة دكتوراه الفلسفة قسم الديكورتخصص فنون تعبيرية

توقيع
أعضاء اللجنة

أ.د/ محمود همام عبد اللطيف
أ.د/ عبد الحميد عبد المالك
أ.م.د/ معتز محمد شاهين

اعتمد مجلس الكلية نتيجة هذه المناقشة بجلسته
رقم بتاريخ / / ٢٠٠٦

عميد الكلية ورئيس المجلس

أ.د/ محمد شاكر عبد الخالق

شكر وتقدير

خالص الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور إسماعيل طه نجم –رحمه الله- قسم الديكور – عميد الكلية الأسبق – على ما قدمه من توجيه وتشجيع صادق سيظلا نبراسا يضيئ لنا الطريق .

كما أتقدم بالشكر والامتنان للأستاذ المساعد الدكتور . معتز محمد شاهين – قسم الديكور – الذى تفضل بقبول الإشراف على الرسالة وما أبداه من توجيه وعون كان لهما عظيم الأثر .

وأتقدم بالشكر والتقدير أيضاً للدكتورة فايزة عباس – المدرس بقسم الديكور – على ما قدمته من عون صادق وإسهام فى إنجاز هذه الرسالة .

وشكر وعرفان كذلك لكل من ساهم في إنجاز هذا العمل وخاصة الراحل الأستاذ الدكتور عبد الفتاح البيلى أستاذ الفنون التعبيرية – بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان.

وأتقدم بالشكر والتقدير للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة والحكم لتفضلهم بالموافقة على مناقشة الرسالة وهم .

أ.د. / محمود همام عبد اللطيف : أستاذ الفنون التعبيرية المتفرغ بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – ورئيس قسم علوم المسرح (سابقا) كلية الآداب – جامعة حلوان (مقرراً)

أ.د./ عبد الحميد عبد الملك : أستاذ العمارة الداخلية بقسم الديكور – كلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية (عضواً)

أ.م.د./ معتز محمد شاهين : الأستاذ المساعد بقسم الديكور – شعبة الفنون التعبيرية – جامعة الإسكندرية (مشرفاً)

بسم الله الرحمن الرحيم

محتويات البحث

الموضوع — الصفحة

الباب الثاني

العروض المسرحية للدراما التاريخية

الفصل الأول: تصميم المناظر المسرحية التاريخية

الباب الثالث

الوظيفة الدرامية والجمالية للأزياء والإكسسوار المسرحي

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية وتحليلية لمسرحية "يوليوس قيصر"

على المسرح الروماني بمدينة الإسكندرية ج.م.ع

فهرس الأشكال والصور

ملحق للأشكال

المقدمة

ما أحوجنا في عالم اليوم – الذي أصبح يتسم بالعنف، وتكتنفه الصراعات بسبب طغيان المادة – إلى وجود التوازن الضروري في الحياة ، والذي يمكن أن يتحقق إذا كان للجانب الروحي نصيب في حياة البشر .. فإن حياة تقوم على السرعة والتعجل دون أن يكون فيها أي موضع للتمهل أو التأمل، لا يمكن إلا أن تكون حياة خاوية لا أثر فيها للأصالة أو العمق.

وإذا كان الفيلسوف الألماني "هارتمان / **Hartman**" يرى أن أسوأ ما في الإنسان المعاصر أنه أصبح موجوداً غير عابئ، لا شيء يثيره، ولا شيء يحرك شغاف قلبه، فإن الخوف كل الخوف على أبناء هذا الجيل – جيل القرن الواحد والعشرين – من عالمٍ يفتقدون فيه الإحساس بالجمال ويفتقدون إيقاع الحياة من حولهم وهم الذين يمتلكون كل هذا بالفطرة.

ومن هنا يصبح من الضروري أن نحرص على كل مصدر يثير الإحساس بالجمال وتذوقه.. فالإحساس بالجمال يمثل جانباً هاماً في الجناح الروحي للإنسان، وما بالنا إذا كان الإحساس بالجمال لا يخاطب المشاعر فقط ، بل يخاطب أيضاً الفكر ويشبع العقل ويطهر النفس.. وكل هذا يستطيع أن يحققه فن المسرح الذي تمتزج فيه الحقيقة بالخيال ، ويلتقي فيه الفكر بالوجدان ، بل تمتزج فيه كل القيم الإنسانية والفنية.

وتتضاعف رسالة المسرح الإيجابية إذا كانت الأعمال المقدمة، لها بُعد تاريخي يسجل تاريخ الأمم ويحفظ تراثها وقيمها وثقافاتها، كما يسجل فترات نهوضها وانكساراتها ومعاركها وأبطالها.

ولا يبتعد الهدف – الذي وضعه أرسطو للدراما المسرحية كثيراً عن الهدف الذي وضعه للتاريخ .. فالمؤرخ عند أرسطو يكتب الحادثة كما وقعت، أما المبدع ، سواء كان شاعراً غنائياً أو ملحمياً أو كاتباً درامياً ، فإنه يستقي حادثة تاريخية بعينها و ترتبط بزمن معين، ثم يضيف إليها من خياله خطوطاً أخرى وحوادث أخرى يُحتمل حدوثها ، مما يثري العمل الفني ، ويتيح للمعالجات التشكيلية رؤىً جديدة تتحرر بها من الأساليب التقليدية.

ولقد كتب الكثيرون من الكُتاب العالميين والمصريين أعمالاً مسرحية استمدت أحداثها والكثير من شخصياتها من تاريخ بلادهم أو بلاد غيرهم، لأنهم رأوا فيها بريقاً يجتذبهم ويجتذب الجمهور المشاهد فيسقطونها على واقعهم الاجتماعي وعصرهم الذي يعيشون فيه.

فمثلاً كتب شكسبير أعمالاً مسرحية مستمدة من تاريخ اسكتلندا ومن تاريخ بريطانيا والدانمارك وتاريخ الرومان ومصر .. مثل "هاملت"، "ماكبث"، "هنري الثاني"، "الملك لير"، "ريتشارد الثاني"، "يوليوس قيصر"، "وانطونيو وكليوباترا "...الخ.

كما كتب بريخت "جان دارك" .. وكتب ت.س إليوت "جريمة في الكاتدرائية"، وكتب البير كامو "كاليجولا" .. وكتبت آجاثا كرستي "إخناتون".

وفعل نفس الشيء كتاب مسرحيون مصريون مثل الفريد فرج في "سليمان الحلبي" و"الزير سالم" ، ومثل على أحمد باكثير في "الفلاح الفصيح" وفي "إخناتون ونفرتيتي" .. ومهدي بندق في

"السلطانة هند" و"آخر أيام إخناتون" .. ونجيب سرور في "ياسين وبهية" .. وأحمد شوقي في "مجنون ليلى" و"على بك الكبير" ومصرع كليوباترا .. ومحمد أبو العلا السلاموني في"رجل في القلعة" وصلاح عبد الصبور في "مأساة الحلاج" .. وفاروق جويدة في "الوزير العاشق" و"دماء على ستار الكعبة"..الخ.

إذن نحن في حاجة ماسة إلى إحياء فن المسرح التاريخي على وجه الخصوص لنقدم لأبناء هذا الجيل لمحات من تاريخنا ومن حياة أبطالنا ومن تاريخ العالم أيضاً من حولنا .. ولنساهم في إثراء وجدانهم سواء بالكلمة المكتوبة نصاً، أو بالمعالجات الفنية التشكيلية المتعددة من مناظر ورسوم وإضاءة وملابس وإكسسوار .. وكلها مفردات تساعد على تثبيت العمل وتأصيله في نفس المشاهد .. يتوج كلَّ هذا إخراج العمل وأسلوب العرض.

لكن قد تقف فداحة التكلفة الاقتصادية أمام تحقيق طموحات مصممى فن المسرح والأعمال التاريخية على وجه الخصوص، خاصة فيما يتعلق بالناحية التشكيلية .. لكننا بشيء من التبسيط، وبكثير من التصرف يمكننا تقديم عروض رائعة وبتكلفة اقتصادية أقل، وذلك باستغلال الأماكن الأثرية المفتوحة – عند عرض الأعمال المسرحية التاريخية – كخلفية للعمل لما لها من أثر بالغ ثقافياً وسياحياً .. بل وتستطيع أن تبعد عن المتفرج والمشاهد الملل الذي قد يصيبه داخل جدران المسرح أو الأماكن المغلقة.

ويكفينا أن مصر وحدها تمتلك ثلث آثار العالم .. ولنا تجارب في إقامة بعض العروض التي تم استغلال الآثار المصرية كخلفية لها مثل "أوبرا عايدة" التي عرضت بمدينة الأقصر عام ١٩٨٧ وعند سفح الأهرامات بالجيزة عام ١٩٨٨.

ومثل هذه الأعمال جديرة باستثمارها في مجال تنشيط السياحة التي تمثل جانباً هاماً في الاقتصاد المصري بشكل عام.

ولدينا تجارب مصرية عديدة في هذا المجال مثلما فعل "وليد عوني" مثلاً في عرض "شهرزاد" بقلعة صلاح الدين، مخرج "سالومي" التي قدمت على سطح مركب كبير، أو كما فعل د./ أبو الحسن سلام في "حلم ليلة صيد" بقلعة قايتباي، أو ليلى أبو سيف في عرض "الأم الشجاعة" بقلعة صلاح الدين ، فالصرح الأثري الحقيقي في مثل تلك العروض يشكل الخلفية الحقيقية للمنظر، يستكملها المصمم السينوغرافي ببعض المفردات المحفزة والعناصر الجزئية المكملة والمحققة لمصداقية التشخيص ومقتضيات البيئة ومستلزماتها التعبيرية.

وبالتالي يمكننا جذب الجمهور .. وربما استعدنا جمهورالطبقة الوسطى، التي كانت تشكل في وقت من الأوقات أهم جمهور المسرح والثقافة في مصر ثم انصرفت بحكم المتغيرات الكثيرة التي طرأت على المجتمع اقتصادياً واجتماعياً، وكان لها تأثيرها الواضح في انحسار كل ألوان الثقافة والفنون التي لا يقوم المسرح بدونها ، مثل الفنون التشكيلية – التي تعتبر من أهم عوامل خروج المسرح المصري من أزمته الإبداعية ..

مشكلة البحث:

تتلخص مشكلة البحث في انحسار فن المسرح بشكل عام، والأعمال التاريخية على وجه الخصوص .. ولقد كانت هناك تساؤلات حاول البحث أن يجد الإجابة عليها وهي:

لماذا انحسار العروض المسرحية التاريخية؟ .. وهل السبب هو انصراف الجمهور الذي كان يمثل في وقت من الأوقات أهم عنصر من عناصر تواجدها ..؟

أم أن السبب هو فداحة التكلفة الاقتصادية التي تعوق تقديم العروض التاريخية، وخاصة فيما يتعلق بالمعالجات التشكيلية المختلفة ..؟

ثم إلى أي مدى يجب أن يلتزم مصمم الديكور بالدقة التاريخية في معالجاته التشكيلية.

هدف البحث:

الدعوة إلى تشجيع فن العروض المسرحية التاريخية بصفة خاصة، وإلغاء الضوء على تاريخنا، وحياة أبطالنا بما يثري عقل ووجدان جمهور المشاهدين، وخاصة الأجيال الجديدة التي يجب أن ننمى فيهم المعرفة وروح الانتماء، ونقدم لهم نماذج من القدوة والمثل، عن طريق الربط بين الظواهر الماضية والظواهر الحالية التي يجب ردها إلى أصولها التاريخية .. وذلك من خلال عروض ذات تكلفة اقتصادية أقل، اعتمادا على الخامات المحلية والأماكن الأثرية التي تصلح خلفية لهذه العروض والتى تساهم فى تنشيط السياحة فى بلادنا .

حدود البحث:

البحث دراسة تحليلية تطبيقية للمعالجات التشكيلية للدراما التاريخية بهدف إدراك الظواهر الأدبية التشكيلية، بحثاً عن النظم الأكاديمية المتطورة والمبتكرة في إطار إستلهام التراث والتاريخ- باعتبارهما المادة الخام لفن المسرح ، الذي يقف على إرث غني متنوع وأصيل في تجسيده لعقل ووجدان الفنان والمصمم المبدع، الذي تنصهر طاقاته وإمكاناته الخلاقة في بلورته للهوية والشخصية القومية.

أهمية البحث:

تعود اهمية البحث الى :

- إلقاء نظرة علمية وفنية على المعالجات التشكيلية في بعض الأعمال الدرامية التاريخية.
- إلقاء الضوء على بعض ما قدمته الرؤى التشكيلية في عروض المسرح المصري المعاصر.
- تقديم صياغة علمية وفنية برؤية تشكيلية لمسرحية "يوليوس قيصر"على المسرح الرومانى بالإسكندرية ، من خلال الأسلوب العلمي والدراسة للمضمون الفكري للعمل الدرامي ومواكبة الرؤية التشكيلية لمعطيات التقنية الحديثة من أجهزة صوت ومؤثرات، واستخدام الخلفية الأثرية التاريخية تحقيقاً للمصداقية.

منهج البحث:

١. الاستعانة بالتاريخ، فهو الأساس لكل عمل درامي تاريخي، حيث تستقي العروض المسرحية التاريخية مادتها من القصص الديني، وقصص البطولات والشخصيات البارزة، والحروب والفتوحات ومن القصص الشعبي والأساطير.

٢. الوقوف على أساليب تقديم العروض المسرحية على مدى التاريخ لدى الشعوب والحضارات المختلفة .. ودور المعالجات التشكيلية التي كانت تساهم بدور كبير في تقديمها.

٣. إتباع المنهج التحليلي في تفسير وعرض مقومات الأبطال في الأعمال التراجيدية، والكشف عن دخائل النفس البشرية من خلال اللون والضوء والخامة والإيهام بالواقع.

٤. الاستعانة بالأبحاث الميدانية للمناطق الأثرية التي تصلح كخلفية للأعمال الدرامية التاريخية باعتبارها شواهد خالدة.

٥. الإطلاع على موسوعات الطرز المعمارية والأدوات والملابس القديمة التي تنقل لنا مظاهر الحياة في تلك الفترات التاريخية.

٦. الاتصال بالمسئولين بهيئة الآثار المصرية للوقوف على آخر الاكتشافات الأثرية ودراسة هذه الآثار من حيث العصر التي تنتمي إليه والهدف الذي أقيمت من أجله.

الباب الأول

الدراما التاريخية

الفصل الأول: مفهوم الدراما والنص الدرامي التاريخي.

الفصل الثاني: سينوغرافيا الدراما التاريخية.

الباب الأول : الدراما التاريخية

الفصل الأول

مفهوم الدراما والنص الدرامي التاريخي

أ. **مفهوم الدراما التاريخية:**

- محاور الرؤية في الدراما التاريخية.
- العقيدة والأسطورة في النص الدرامي التاريخي.

ب. **مقومات البطل التراجيدي:**

- دراسة المحاور الأدبية الرئيسية للنصوص الدرامية الآتية:
  - المسرحية التاريخية "يوليوس قيصر" - شكسبير.
  - المسرحية التاريخية "مأساة الحلاج" - صلاح عبد الصبور.
  - المسرحية التاريخية "سليمان الحلبي" - ألفريد فرج.
  - هاملت - شكسبير.

مقـــــــدمة :

تهتم الدراما التاريخية بربط الأحداث بالزمن .. أو بتعبير آخر وضع علامات على مسـيرة الـزمن لتحديد وقت وقوع الحدث، وما يواكبه من أحداث، أو الوقوف على أحوال الطوائف وبلـدانهم ورسـومهم، وعاداتهم وأشخاصهم وأنسابهم، وأحوالهم في الماضي، والعبرة بتلك الأحوال، والاسـتفادة مـن محصـلة تجارب الأسلاف. فالدراما قد تتناول كل ما يتعلق بجهود الإنسان في الماضي سواء كانت هذه الجهود لحكام أو زعماء أو أفراد عاديين.

ولما كانت الدراما التاريخية تمثل أحد أنواع الدراما، فيجدر بنا التعرف على مفهوم الدراما بشكل عام، حيث يعرف المعجم كلمة دراما بأنها كلمة يونانية الأصل Trama ومعناها الحرفي "فعل " أو " عمل يقـام به " ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة Drama إلى معظم لغات أوروبا الحديثة[1].

ولأن الكلمة شائعة في محيطنا المسرحي ، فيمكن التعامل معها على أساس التعريب، فنقول: عمـل درامي، حركة درامية، عرض، معالجة، مهرجان أو فن...الخ ، إذا كان ذلك يتعلق بالنص.

ولقد عرف "أرسطو" الدراما بأنها (محاكاة لفعل إنسان) .. وفي تفسير ذلك ذهب النقاد في دروب متشعبة.

ولعل أقرب تفسير لذلك ما قيل من أن الدراما تتكون من عناصر جوهرية:

١. حكاية.
٢. تصاغ في شكل حدثي لا سردي.
٣. كلام له خصائص معينة.
٤. يؤديها مؤدون.
٥. أمام جمهور.

وعلى أية حال، فإن لفظة " دراما " تعني مدلولين :

أ. النص(Text) المستهدف عرضه فوق المسرح أيا كان جنسه، مدرسته أو لغتـه .. ويتقلـد أدوار شخصياته ممثلون ويقومون بتأدية الفعل ونطق الكلام.

ب. الاشكال المسرحية الجادة وأهمها ذات النهاية السـعيدة ، (Comedy) أو الآسـفة (Tragedy) التي تعالج مشكلة هامة علاجاً مفعماً بالعواطف أو إحساسـاً مأسـاوياً أو ذات الأحـداث المثيـرة والمعقدة و تجمع بين الشكلين الأولين (melodrama) .

وتظل الممارسات الإنسانية أو الفعل الإنساني مادة أساسية للمحاكاة .. وحيـث أن الفعـل يـرتبط بفاعله من حيث تكوينه النفسي والجسماني والعاطفي .. فإنه يصبح هو المعبر عن طبيعة الإنسان وتحديـد نمطه البشري.

والدراما في اختيارها للأنماط البشرية وأفعالها تنحاز للأنماط النادرة ذات الخصوصية ، وقد تكـون هذه الخصوصية ذات صفات أرقى وأنبل من الصفات العادية للجنس البشري .. وهذا الرقـي والنبـل هـو المادة الأساسية للتراجيديا.

---

[1] إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ج.م.ع ، أغسطس ١٩٨١ ، ص ١١٦

أما الكوميديا فهي تفسير للأفعال النادرة، ولكن ندرتها في الاتجاه المعاكس فهي لا توصف بالنبل والرقي كما في التراجيديا. وإنما هى تعني الشيء الخطأ أو الناقص، وهو نقص لا يسبب للآخرين ألماً أو أذى .. ولكن يثير السخرية والضحك.

والتراجيديا من المنظور الأرسطي، هي محاكاة لفعل جاد مكتمل، يتسم بالنبل والرقي وهذه المحاكاة تقدم بلغة راقية ممتعة، مزودة بكل أنواع التزين الفني .. وتتم هذه المحاكاة بشكل درامي، لا بشكل سردي، بحيث تثير الشفقة والخوف اللذين تؤكدهما اللغة المفخمة الممتعة ذات الوزن والإيقاع .. بالإضافة إلى المرئيات المسرحية التي تعتبر جزءاً من البناء التراجيدي المكتمل.

والتراجيديا ، كوحدة كلية تتكون من ستة أجزاء .. حيث يرى "أرسطو" أن هذه الأجزاء هي التي تحدد القيمة النوعية للتراجيديا :

الحبكة – الشخصية – اللغة – الفكر – المرئيات المسرحية – الغناء

الحبكة والشخصية تمثلان مادة الدراما .. أما اللغة فهي الوسيط أو الطريقة التي تقدم بها الدراما، بينما الفكر والمرئيات المسرحية والغناء يمثلون عناصر الموضوع، والقالب الذي تقدم فيه المحاكاة الدرامية.

كما تمثل الحبكة الدرامية أهم عناصر التراجيديا التي هي محاكاة لفعل تام وهو ما له بداية ونهاية يتخللها وسط .. والزمن بين البداية والنهاية يمثل أهمية للقيمة الجمالية للدراما.

ويشير "أرسطو" إلى أن الزمن الذي يسمح للبطل بأن ينتقل خلال سلسلة من الأحداث الممكنة أو الحتمية من حال الشقاء إلى السعادة، أو العكس يعتبر قاعدة تعريفية تقريبية لزمن التراجيديا.

ويعد النص الدرامي فناً من الفنون التي تعبر عن المجتمع من النواحي الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية والتي تتمثل في تجسيد الأحاسيس الإنسانية ومحاولة التوصل إلى أعماق النفس البشرية، مبيناً ما فيها من جوانب الخير والشر على مدى العصور القديمة المختلفة.

ولذا فإننا نرى بعض المسرحيات تنجح نجاحاً كبيراً لما تثيره من أحداث تركز على بعض الظروف الاجتماعية في ذلك العصر، لتناقشها وتعرضها أمام المشاهدين فتعكس شعور مجتمع بأكمله وتسجله ليراها الكثيرون من الناس في ذلك العمل الفني [(١)]

والعرض المسرحي الذي أساسه النص الدرامي، هو الفن القادر على نقل الانطباع الذي لا يستطيع أي نص أدبي أو نمط فني آخر أن ينقله .. فالقصة المرئية أو المسرحية، هي الفن الذي يقرب إلى حد كبير من الحياة .. فهي تمثل سلسلة من الأحداث والعواطف في حياتنا ومجتمعنا أكثر من أي لون من ألوان الفنون الأخرى.

ومن هنا فإن النص الدرامي يقدم للمشاهدين تجارب خالدة وفريدة .. إذ يشعرون بأنهم يبتعدون عن الحياة أو يفرون منها، ويواجهونها في آن واحد. [(٢)]

---

(١) عبد العزيز حموده ، البناء الدرامي ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٢ ، ص٣

(٢) فريد ، ب ،ميليت جير الدايدس بنتلي ، فن المسرحية ترجمة:صدقي خطاب ، مراجعة: د.محمد السمرة ، دار الثقافة ، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر ، بيروت ، نيويورك ، ص ٢١٧،٥٦٦

إذن لابد وأن يتضمن البناء الدرامي لأي نص مسرحي – المؤثرات الدرامية كإشارة للأحاسيس والانفعال بالأشياء .. ومهما ارتبط البناء الدرامي بتصميم المنظر المسرحي الذي يوفر دعامة بصرية للشكل الدرامي، فهو جزء متكامل من إنتاج وتجسيم العمل الدرامي المكتوب في صورة النص.

ويتعرض هذا الفصل لمفهوم الدراما التاريخية بإيجاز للاتجاهات الأدبية في الفن، ثم دور العقيدة والأسطورة في صياغة الفن الدرامي التاريخي، وأخيراً يتعرض لمفهوم البطل التراجيدي في الدراما التاريخية مع عرض لبعض نماذج من النصوص الدرامية التاريخية العالمية والمحلية.

أ. مفهوم الدراما التاريخية :

ومفهوم الدراما التاريخية – Historical Drama – كما يُعرفها معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " هي القطعة الدرامية التي تتخذ مادتها من التاريخ.

ولابد من التعرف على الاتجاهات الأدبية في معالجة النص الدرامي بشكل عام والتى تتمثل فى :

– المأساة (التراجيديا)، الملهاة (الكوميديا) ، الفارس (الساخر) ، الميلودراما ، البورليج ، البانتومايم المايم.

ووفقاً لاختلاف أساليب التعبير بين كل عصر وآخر، وبين كل عقيدة وفكر وحياة أخري .. تتغير الخصائص الأساسية للشكل الدرامي، إلا أن النصوص المسرحية تتنوع تنوعاً شديداً من كاتب إلى آخر، ومن فترة لأخرى .. فالعامل الأساسي الذي يسهم في أحداث هذا التنوع هو الأسلوب.

" إن طرق الأداء الفني والشكلي تذهب فيه العبقرية الفنية مذهباً خاصاً متميزاً، وتتجسد فيه تقنية التعبير وأسلوب الأداء "[1]" . " كما أن الطريقة التي بمقتضاها يخرج النص الدرامي فوق خشبة المسرح، تسهم في تكوين الأسلوب المحدد الملامح من أجل تأثير معين ". [2]

ولذا فقد ظهر في تاريخ الدراما عدة اتجاهات في الأسلوب، تبلورت في التيارات الآتية:

استعملت الكلاسيكية في القرن الثاني الميلادي، عندما صك الكاتب اللاتيني " أوتوس جيليوس Autus Gellius "وكتب عبارتين :

الأولى هي (Classicus Scriptor) أي كاتب أرستقراطي يكتب للخاصة، ومن أجل الصفوة المثقفة والميسورة.

الثانية هي (Scriptor Proletius) أي يكتب للعامة وجماهير الشعب .[3]

هذا وقد تضافرت عدة عوامل لتطوير المسرحية التاريخية أهمها السياسة والحكم والدين والفكر والفلسفة منذ القرن السابع ق.م، وهكذا جاء تقنين الاتجاه الكلاسيكي في النص الدرامي، وقانون الوحدات الثلاث:

- **وحدة الزمان : الذي ينتهي فيها الفصل الدرامي خلال ٢٤ ساعة أو دورة شمسية.**
- **وحدة المكان : الذي تجري فيه الأحداث – بمكان واحد.**
- **وحدة الموضوع : والمقصود به أن تشمل المسرحية موضوعاً واحداً فقط.**

---

[1] ميشال عاصي ، الفن والأدب ، الطبعة الثانية ١٩٧٠ ، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ص ١٨٥.

(2) Oscar Brockett – The Theatre an Introduction N.Y , 1064 , p.265

[3] دريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية مكتبة الآداب ومطبعتها ، الطبعة النموذجية ، القاهرة ١٩٦١، ص٢

فالكلاسيكية كاتجاه في الفن والأدب، هي في حقيقتها الإنسانية والنفسية توازي قوى الإبداع الفني، وانسجام عناصرها ومقوماتها من العقل والخيال والشعور انسجاماً يتجسد في الأسلوب الفني.

إن الفن المسرحي يقوم على الصراع الذي يولد الحركة المسرحية .. وربما كانت حجة أولئك الكلاسيكيين الجدد أن لا يكتفوا بالاستقاء من التاريخ الواقعي بل وأن يستقوا أيضاً من التاريخ الأسطوري لليونان والرومان القدماء، وأن يحرصوا على أن يقربوا هذا التاريخ الأسطوري من منطلق العقل، وأن يفسروه بالحقائق النفسية العامة حتى جاء أدبهم إنسانياً.

أما مصطلح الرومانسية، فهو يرجع إلى الكلمة الفرنسية القديمة " Romans " ، وهي كلمة كانوا يعرفونها في القرون الوسطى بأنها القصة الطويلة التي تصور أو تعالج مجتمع الطبقة العليا في المجتمع الأرستقراطي .[١]

وقد نشأ الاتجاه الرمزي كحركة فنية في أواخر القرن التاسع عشر واستخدم الرمز في التعبير كمظهر من مظاهر اللغة كوسيلة لاختراق حجب الغيب.

إن معظم الرمزيين يرفضون الأدب الموضوعي، سواء كان أدباً اجتماعياً أو أخلاقياً.. فالرمز يستدعي صوراً وشرائح عريضة من التجربة الإنسانية، وشحنه كبيرة من الطاقة النفسية التي ارتبطت بالصورة التي يشير إليها الإسم أو الرمز، وترمز الموضوعات الرمزية إلى تجسيد الأفكار المجردة ورؤيتها في واقع الشخصيات.

" ويعتمد المسرح الرمزي على عناصر الإخراج المختلفة من إضاءة، موسيقي وإيحاءات لتكوين الصورة الموحية "[٢]

فالنص الدرامي الرمزي هو ذلك العمل الأدبي الذي يقرأه القارئ العادي فيفهم منه ظاهره .. أما القارئ المتأمل فيفهم الظاهر، ولا يقف عنده فحسب، بل تبهره المعاني الخفية.

فالإنسان البدائي عندما يرى شجرة عالية تمتد فروعها العظيمة إلى السماء .. كانت تتملكه الرهبة لإحساسه بوجود قوى خفية .. فالرمز كان وسيلة لاستشفاف معنى الكون ودلالاته الروحية للأشياء المحسوسة. لقد أصبح الرمز لا يستدعي صورة فقط، وإنما شريحة عريضة من التجارب الإنسانية.[٣]

وهكذا أعطى الاتجاه الرمزي في العرض المسرحي – وظيفة روحية وبعداً دينياً متسامياً، بدلاً من اعتباره أحد الأساليب الفنية. ونجد ذلك متمثلاً في شكل (١).

ولقد كان للقراء الرمزيين تأثير كبير على المسرح " ومن أحسن الأمثلة على المسرحية الرمزية الكاملة، هو ذلك النوع من مسرحيات العصور الوسطى الذي كان يعرف بالمسرحية الأخلاقية ".[٤]

---

[١] محمد مندور ، المسرح ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠، ص ٧٢.

[٢] إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ص ١٦٩.

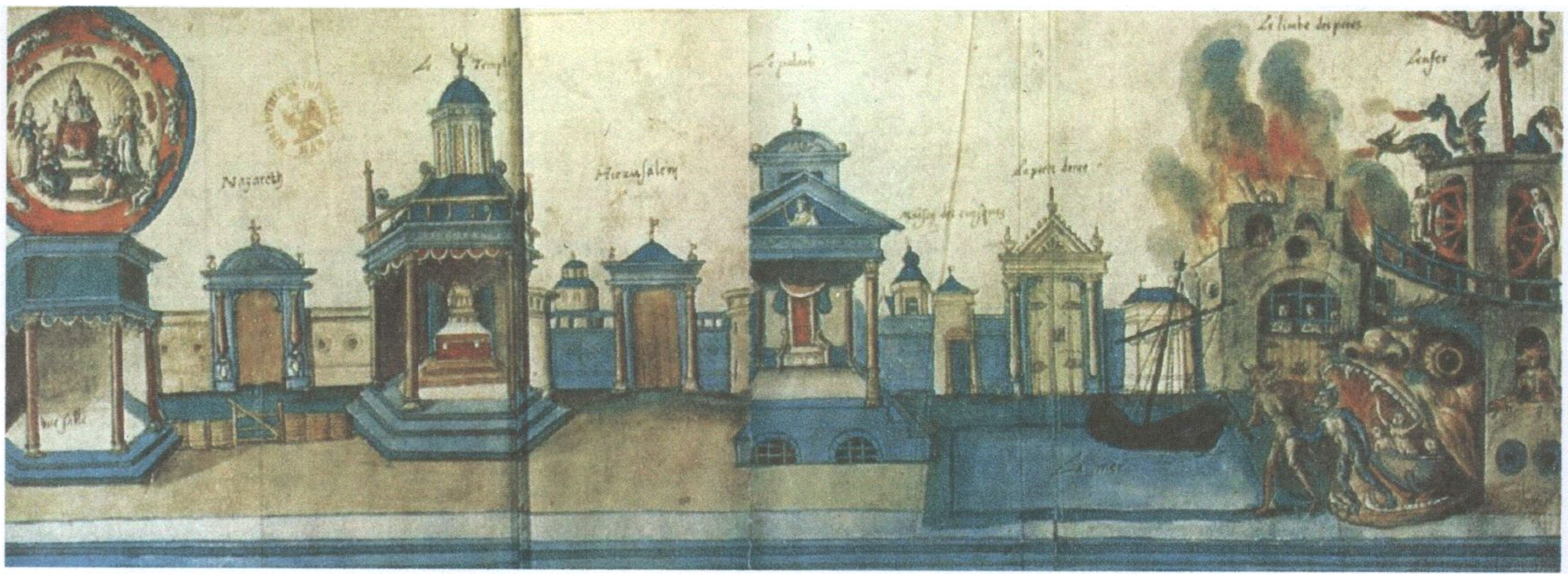
[٣] نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العمة للكتاب ١٩٨٢ ، ص ٩، ص ١٢.

[٤] فريد – ب – ميليت ، جيرالد دايدس بنتلي ، فن المسرحية ، مرجع سابق ص ٣٦٨.

وبظهور الواقعية الأدبية نتيجة للحركة العلمية التي كانت مسيطرة – أصبحت المناظر تحاكي حياد رجل العلم ومحاولة إظهار شخصيته ، " فشخصية الرجل الواقعي هي نتيجة حتمية لعوامل الوراثة والبيئة، وهو في تصويره للحياة يتخذ موضوعية العلم منهجاً وأسلوباً ".[١]

لقد تناولت العروض المسرحية الواقعية شتى ألوان الصراع الاجتماعي بين الفنان ومجتمعه، فاستغل كتاب المسرحية الواقعية الموضوعات التي تتصل بحياة المستضعفين وحياة عامة الشعب.

إلا أن الطبيعية قد اهتمت بتلك العوامل الخارجية الطارئة لتصوير شريحة من الحياة أو منظر جانبي منها ، فالصورة المرئية الطبيعية، هي التي تتغلب فيها الحقيقة على كل من العقل والتفكير، وتصوير الحقيقة المجردة، وكشف مواطنها بلغة بسيطة.



شكل (١)

الاتجاه الرمزي في عروض مسرحيات العصور الوسطى – مسرح فالينسيس – تأسس ١٥٤٧

وتتجلى كل عناصر المسرحية الطبيعية في رؤية المشاهد لحياة الطبيعة المتوسطة والاتجاه للوعظ الأخلاقي، والصراع بين الإنسان والمجتمع.[٢]



شكل (٢)
الأورستيه – إسخيلوس – المسرح الوطني البريطاني إخراج بيتر هال

وجاءت الدراما السريالية " Surrealism " ، وفيها يحاول المذهب السريالي أن يمد الأدب والفنون بما لم تألفه الفنون في المواد الغريبة عليها .. وهو ذلك المزج في المسرحية الواحدة بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن . ويأبى الكاتب السريالي التقيد في المسرحية بالقالب الواحد .. بل يفضل التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة.[١]

" والمسرحيات السريالية تكاد تشبه المسرحيات الطبيعية من حيث عدم اشتمالها على ذروة، ومن حيث إنها مجرد عرض لا تربطها إلا فكرة عامة .. ولكنها تختلف عن مسرحيات المذهب الطبيعي بهذا الجو الرومانسي الذي نرى صورها فيه .[٢]

ويبين شكل (٣) أحد أنماط المسرحيات السريالية.

ولقد جاءت هذه الدراسة المختصرة للتتبع الاتجاهات الفنية ومدى تأثيرها في الجوانب التشكيلية لمختلف العروض المسرحية .. وذلك للوقوف على ملامح كل اتجاه على حده، ورصد الملامح الفنية التي أتت بها كل مدرسة أو مذهب أو اتجاه فني أثرى الصورة المرئية على المنصة المسرحية ..

---

[١] دريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ، مرجع سابق ، ص ٢٣٠.

[٢] نفس المرجع ، ص ٢٣١.



شكل (٣)

نماذج لبعض المسرحيات لـــ"سيلفادور دالي"

وهكذا توفر للكتاب في أوروبا الغربية العديد من النماذج الرئيسية من المـــسارح .. فظهـــر جليـــاً المسرح ذو المناظر الدائمة للمسرحية الكلاسيكية.

وقد لعبت الاتجاهات الفنية دوراً هاماً في إعادة اكتشاف المساحة المسرحية "الفراغ المـــسرحي" " وأصبحت الأماكن التي لم تستخدم من قبل في العروض المسرحية هي المفضلة لـــدى المخـــرجين لتقـــديم عروض ذات طبيعة مسرحية تنم عن تطور الفن المسرحي "[١]. لذلك جاءت فكرة استخدام وتوظيف الأماكن الأثرية والبحث عن فراغات مسرحية بها، يمكن استغلالها في العروض المسرحية.

ومفهوم الدراما التاريخية – Historical Drama – كما يُعرفها معجم المـــصطلحات الدراميـــة والمسرحية " هي القطعة الدرامية التي تتخذ مادتها من التاريخ "[٢].

وقد تسمى مأساة تاريخية – مثلاً إذا كان الموضوع المعالج مستمداً من أحداث الماضي.

والدراما سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو سياسية فهي أولاً وأخيراً نسق رمزي من الكلمات والإشارات والحركات تسعى بتضافرها إلى تكوين دلالة من خلال تبادل الحوار .. ومن هذا المنظور لا نستطيع أن نعتبر الدراما التاريخية صنفاً يختلف – من حيث القواعد والأسس عن الدراما بشكل عام.

وعن مدى التزام الكاتب المسرحي بالحقيقة التاريخية التي يعالجها، فقد مال بعض النقاد إلى القول بوجوب التزامه بالخطوط العامة الأساسية دون التقيد بالتفاصيل الجزئية .. بينما مال البعض الآخر إلى التصريح الحر للكاتب، بأن يعمل خياله في المادة التاريخية، مثلما يعمله في وقائع الحياة.

وقد تتصف الدراما التاريخية بخصوصية يتم رصدها وتفسيرها بوصفها وقائع ماضية، أصبح من المستطاع الوصول إليها لفحصها فحصاً مباشراً .. حيث لا يعتبر الرجوع إلى الآثار من أبنية ووثائق ونقود ..الخ، كافياً لرسم صورة واضحة متكاملة للواقعية التاريخية .. وإنما الأمر يستدعى إعادة بناء الماضي، ليس اعتماداً على المخيلة فقط بل بتدعيمه بأدلة منطقية مستنتجة.

ويمكن تلخيص محاور الرؤية في الدراما التاريخية فيما يلي:

- الدراما التاريخية المستمدة من الدين (مسيحي، إسلامي).
- دراما الشخصيات التاريخية البارزة (فرعوني، يوناني، روماني ...)
- دراما المغامرات المستمدة من التاريخ القصصى العربي (ألف ليلة وليلة).
- دراما الحروب التاريخية (حروب الصليبيين والمسلمين – الحروب الأوروبية – الحرب العالمية).

ومفهوم الدراما التاريخية لا يقصد به نوع خاص من الدراما يختلف في بنائه عن الأشكال الدرامية الأخرى .. وإنما المقصود به الدراما عندما تكون مادتها تاريخية أو يكون الموضوع المعالج من خلالها موضوعاً تاريخياً .. فمؤلف الدراما التاريخية يتناول مادته من صفحات التاريخ لأسباب يمكن حصرها في النقاط الآتية:

١. الانبهار بواقع تاريخي:

وهي العروض التي تعبر عن موقف يتصف بالانفعال بالماضي والإعجاب به مع قدر قليل من الحياد والموضوعية .. وهو موقف قائم على الحرية في علاقته مع التاريخ، وهذه الحرية لا تعني قلب الحقائق ولكنها تعني غالباً أسلوباً انتقائياً.

٢. إعادة قراءة التاريخ:

قد يتخذ المؤلف شخصية ما – مادة لمسرحيته، فيجيد تحليلها سلوكياً، ويربط هذا التحليل بالواقع التاريخي المواكب لها بغرض إنصافها أو إدانتها .. مع عدم الإخلال بالواقعة التاريخية .. حيث لا يجوز تحويل هزيمة زعيم أو قائد في معركة ما إلى انتصار .. ولكن يمكن تبرئته من أساليب الهزيمة وإرجاعها إلى أسباب لا تتصل بشجاعته أو ببراعته.

٣. نقد الواقع في قالب تاريخي:

ففي ظل تشدد الرقابة، وتقييد حرية الإبداع غالباً ما يلجأ الكاتب المسرحي إلى واقعة تاريخية تحاكي الواقع، وتطرح البدائل .. وقد لا يتخذ من الوقائع التاريخية الحقيقية مادة لمسرحيته بل يتخذ مادته

من أحداث وشخصيات متخيله ليس لها أساس تاريخي .. وهذا الاتجاه يطلق الحرية للمبدع ليقدم فانتازيا تاريخية، تمزج بين التاريخ والأسطورة.

ولما كان التعامل مع الأحداث يعتبر تفكيراً تأمليا مثالياً إلى حد بعيد .. إلا أنه في نفس الوقت لا يمثل تفكيراً خارج سياق التجارب الإنسانية عبر التاريخ .. فالواقع أن الدراما التاريخية في صورتها الإبداعية، وما تتصف به من دقة وانضباط، قد تصبح مصدراً لكثير من الأعمال الأدبية .. حيث نجد أن المبدع ينهج منهجاً قريباً من منهج المؤرخ .. مع اختلاف في طبيعة عمل كل منهما .. فالروائي أو كاتب المسرح يبدأ بتجميع الأحداث والوقائع التي يريد أن تكون موضوعاً لعمله الأدبي .. وفي مرحلة تالية يبدأ في توثيقها، والتأكد من صحتها حتى لا يبنى عمله الأدبي على خرافة أو غير ذلك. وفي كثير من الحالات تستدعي كوارث التاريخ الكبرى الجهد من المؤرخ فيجعلها مادة تثري الدراما لأنها تتحدى نزعة التفاؤل الطبيعية في الإنسان [١].

وإن استقصينا الأعمال العظيمة التي كتبها كبار المؤرخين تبين لنا في معظم الحالات أن ثمة حادثه خطيرة قد استثارت عند المخرجين استجابة اتخذت شكل محاولة التشخيص التاريخي لتلك الأحداث وقد يكون هذا الحدث مما شاهدوه بأنفسهم أو شاركوا فيه بدور فعّال أو قد يكون حدثاً طواه الماضي ولكن لا تزال انعكاساته تثير استجابة عقل المؤرخ المفكر.

و يقول "هيجل" في فلسفة الجمال " إن رفع الستار عن المضمون الجوهري للموقف وإبراز الشخصية الفنية القوية التي يعيش فيها الفكر والعقل أعظم لحظاته – هذا جميعه من معالم الأدب التاريخي كفن يقوم بتصفية المادة التاريخية وتكثيفها وتنقيحها.

ونخلص إلى أن النص الدرامي قضية تتعلق بالنشء الإنساني وبالمشاعر الإنسانية، حيث يلعب المسرح دور تمثيل الحقيقة الإنسانية .. وبالتالي يطرح الحقيقة الاجتماعية . فالمشاهد يرى الواقع أمامه.. أناساً أحياء يتجولون على المسرح .. وبالرغم من ذلك يدرك أنه أمام واقع مزدوج .. ومن هنا يمكن أن نقرر أن كل قراءة للنص المسرحي، تفترض اختيارات بنية مكانية، بمجرد أن نحدد من المتحدث وطبقاً لأي علاقات تقارب بينه وبين العناصر الأخرى في العرض.

العقيدة والأسطورة في النص الدرامي التاريخي:

تلعب العقيدة والأسطورة دوراً بارزاً في تجسيد النص الدرامي التاريخي ويقول "روجيه جارودي" في هذا الصدد في كتابه "واقعية بلا ضفاف" كل عمل فني أصيل يُعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم"[٢].

وتُشير العقيدة وربما الأسطورة إلى حقيقة يتفق حولها عدد كبير من الباحثين حيث يقول:

" إن العمل الفني يرتبط في كل مرحلة بالعقيدة والأسطورة، والأسطورة وإن اشتملت على أحلام وانفعالات وتصورات وأخيلة، فقد اشتملت أيضاً على حقائق يمكن أن تتكشف بوضوح بعد ربطها بشرطها التاريخي ومكانها في النسق المعرفي لمكان وزمان حدوثها.

---

[١] فؤاد محمد شبل ، منهاج توينبي التاريخي ، المكتبة الثقافية ١٩٦٨ ، ص ٢٠٩.

[٢] روجيه جارودي ، واقعية بلا ضفاف.

والمبدع المسرحي دائماً ما يحمل – بشكل واعٍ تراثه الممتد في عمق التاريخ وما به من خلط بين الدين والأسطورة معاً، وما ينتج عنهما من سلوكيات وطقوس تؤدي إلى صنع نمط إنساني يختلف في بعض جوانبه عن الآخر.

"لقد كان الإنسان – وما يزال في نظر علم التاريخ فاعلاً تاريخياً، وفي نظر علم الاجتماع فاعلاً اجتماعياً .. بالإضافة إلى أنه في نظر الفلاسفة فاعل سياسي .. وهو عند الاقتصاديين فاعل اقتصادي وهو الفاعل الحضاري عند علماء الحضارة أيضاً .. وهو إلى جانب كونه الفاعل في كل هذه الميادين، فإنه نتاج لكل هذه الأنشطة نفسها [١].

" لقد كانت الحياة اليونانية تقوم على دعامة من الدين الذي يعيشه الناس ويخلطون به حياتهم، وهو دين لا تصدر عنه الشرائع والقوانين بل هو دين الطقوس والاحتفالات ".

و العرض المسرحي – في إطار العقيدة والأسطورة – يُعد تعبيراً وانعكاساً لواقع ثقافي وحضاري، يمثل ذلك الكل الذي يشمل: المعرفة والعقائد، الأخلاق، القانون، العرف والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيثُ كونه عضوا في مجتمع ما.

وقد لجأت كل الشعوب، في مراحل تطورها الأولى إلى تصوير عاداتها ومعتقداتها بواسطة الرقص والتمثيل .. وكثيراً ما كانت هذه النشاطات تصاحب أشكال العمل الرئيسية.

ونستطيع أن نلاحظ في هذه الأنشطة البدائية دلائل واضحة على التفكير المادي لتلك الشعوب .. هذا التفكير الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمجرى العمل، وبمجموع المظاهر الاجتماعية لحياة الشعوب القديمة.

فبالنسبة للمصريين القدماء مثلاً .. نجد أن أعمال الصيد النهري والزراعة (أعمال تتصل بنهر النيل) تشغل حيزاً مهماً من احتفالاتهم بأعياد (أوزيريس) أما الإغريق فكثيراً ما مثلوا آلهتهم، خصوصاً "ديونيسيوس" ، على ظهر إحدى السفن .. ويلاحظ ذلك من مشاهدة الأواني الخزفية الإغريقية الصنع.

ويذهب عدد من الباحثين إلى الاعتقاد بأن المواكب التي تصور ظهور "ديونيسيوس" أصبحت من بعد النواة التي تطورت عنها المأساة .. فقد كان من السهولة بمكان تغيير قناع الممثل ليحل محل "ديونيسيوس" آلهة آخرون كأبطال للأعمال الدرامية.

ولقد أشار "هيرودوت" إلى كهنة مصر الفرعونية، وكانوا يقومون بطقوسهم الدينية في شبة عرض تمثيلي يستمد موضوعه من بحث "إيزيس" عن "أوزيريس" [٢].

وكان الكهنة هم الذين يقومون بالتمثيل ثلاثة أيام .. بينما ينتقل الموكب من مكان إلى آخر بحثاً عن أجزاء جثة "أوزيريس" وعندما يعثر على جميع الأجزاء يكون المشهد الأخير داخل المعبد[٣].

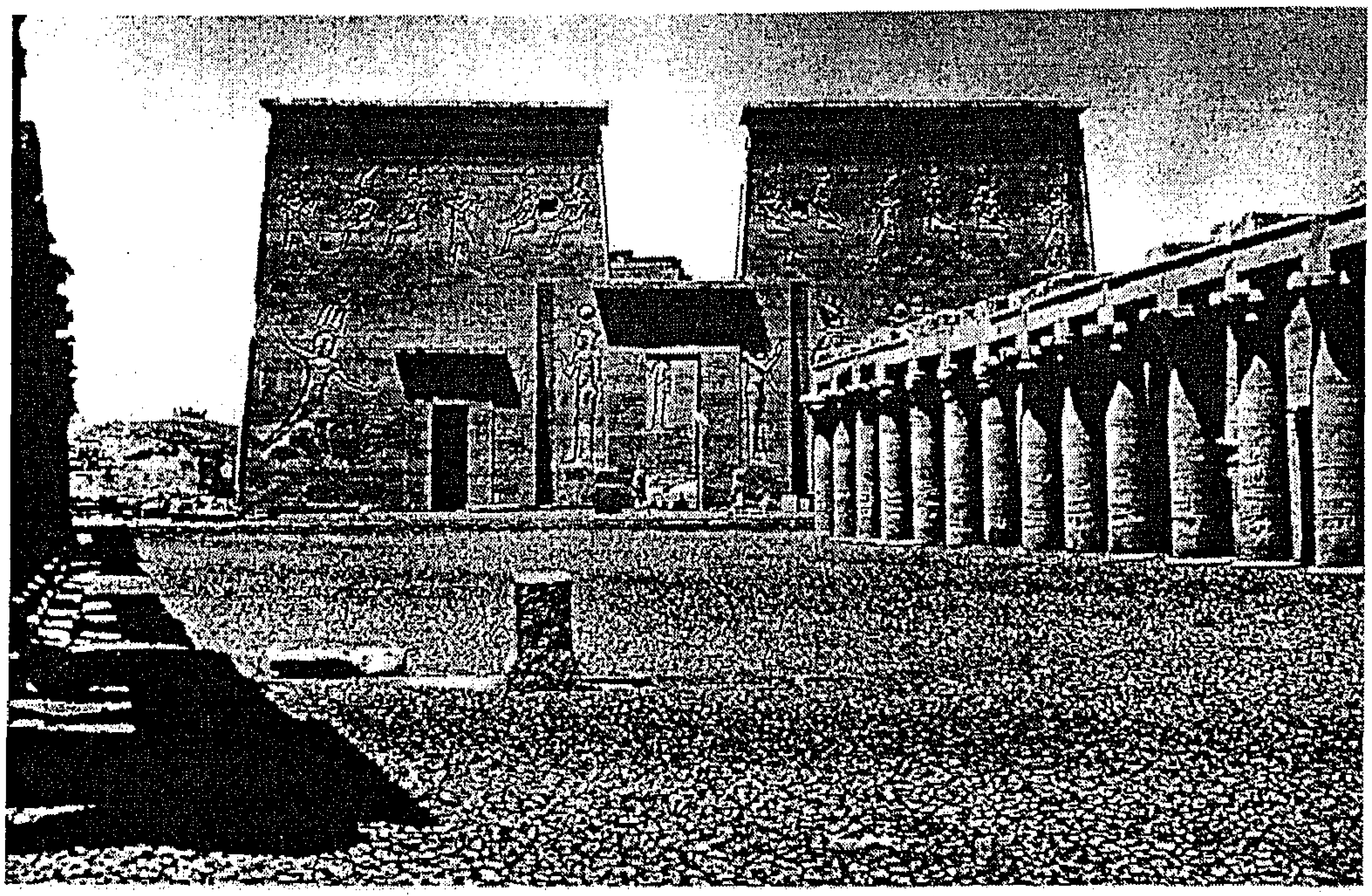
---

[١] أبو الحسن سلام ، معمار النص المسرحي ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص ٩٥.

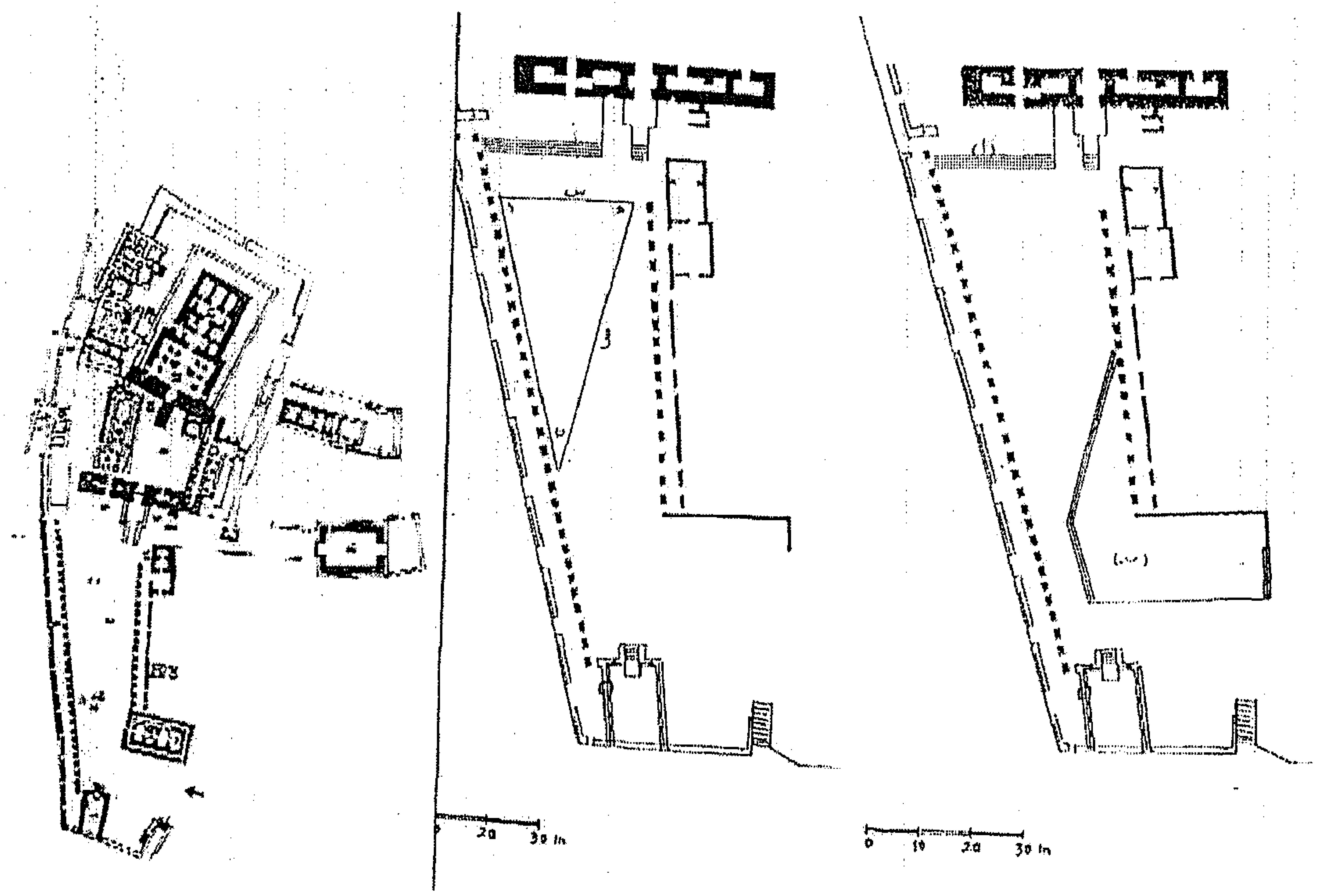
[٢] أتيين دريوتون ، المسرح المصري القديم ، ترجمة: د.ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧م.

[٣] نفس المرجع السابق

ويبين شكل (٤) معبد "إيزيس" الذي كانت تدور أمامه الأحداث الطقوسية.



معبد إيزيس



شكل (٤)

المسقط الأفقي للساحة أمام معبد إيزيس وبه اقتراح لمكان عرض مسرحي لأسطورة أنس الوجود (أ،ب) تصميم د. أشرف فتحي عبد العزيز جامعة قناة السويس

ويذكر "هيرودوت" أن الإغريق أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة الذين بقيت عندهم ضمن إطارها الديني ولم تخرج عنه.

ومن مواطن الشبه أن كلا من "أوزيريس" عند الفراعنة و "ديونسيوس" عند الإغريق يرمز إلى الخصب والنماء .. وإذا كان "أوزوريس" عند الفراعنة يموت على يد إله الظلام الذي يقطع جسده أجزاء فإن "ديونسيوس" عند الإغريق هو الآخر، يموت على أيدي الجبابرة وهم آلهة العالم السفلي – عالم الظلام، ويقطعون جسده ويلقون أشلاءه في مرجل يغلي ويأكلونها .. الأمر الذي حمل "زيوس" والد "ديونيسيوس" على الانتقام من الجبابرة عندما أحرقهم بصواعقه ثم أعاد "ديونيسيوس" إلى الحياة [1].

ولقد ساعد خروج المسرحية عن إطار الاحتفالات والشعائر الدينية، واهتمامها بمواضيع تبدو وكأنها لا علاقة لها بالدين – ساعد على فتح الطريق أمام تطور المسرحية فنياً، لتصبح فناً أدبياً لهُ قواعده وأصولهُ.

وقد ساعدت الأسطورة الإغريق – كما لم تساعد شعباً آخر – على الخروج بالمسرحية في صورها الأولى من إطارها الديني.

> " لقد كانت الحياة اليونانية تقوم على دعامة من الدين الذي يعيشهُ الناس، ويخلطون به حياتهم، وهو دين إلهامي لا تصدر عنه الشرائع و القوانين .. دين الطقوس والاحتفالات لا دين الشرائع الملزمة المستوجبة للطاعة .. ولقد ترك هذا الدين الإنسان حراً يصنع ما يشاء .. تراه كالآلهة ومن ثم لزم أن يكون، وما يفعل .. شيئاً جميلاً بالضرورة[2] .

ب– مقومات البطل التراجيدي:

إن شخصية البطل التراجيدي ذات صفات إنسانية، وتتسم بالندرة .. فهو يدرك مصيره. ولا يحاول الفرار منه .. بل عليه مواجهته حتى النهاية.

وهو بذلك شخصية جديرة بأن تعالج درامياً باعتبارها شخصية مؤثرة ذات نسق واحد، تتوافق جميع أفعالها وتجاربها المكتسبة، مما يجعلها تستحق التناول درامياً .. فهي شخصية مستمدة من الواقع، وتحمل الصفات الإنسانية جسمانياً ونفسياً وعاطفياً، وهناك شخصيات تاريخية تسمو فوق النسيان، وتظل مادة خصبة لكل مبدع .. والشخصية التراجيدية، هي ما يمكن أن يطلق عليها شخصية البطل .. وهي ذات مقومات يمكن حصرها في النقاط الآتية:

* شخصية قوية ذات حضور وتؤثر في الآخرين
* شخصية صراعية تتسم بالإصرار والعناد.
* لا ينتمي إلى واقع مفروض، ولا يذعن لقهر أو بطش.
* ذو نزعة إصلاحية ثورية.
* يوقف حياته من أجل قضية قد تكون سياسية، دينية أو اجتماعية.

---

(١) د.أحمد يونس ، معجم الفولكور.

(٢) شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والنشر ، ١٩٦٣ ، طبعة ١٩٦٩.

* شخصية تتلاءم من حيث تكوينها النفسي والجسماني، فمن غير الملائم أن تنسب أفعال لشخصية ضئيلة الحجم، في حين تحتاج هذه الأفعال لشخصية قوية ذات بنية جسمانية ضخمة.

وتظل قضية الصدق التاريخي، وضرورة المعالجة الفنية، من القضايا الأساسية عند التعرض للشخصيات التاريخية مسرحياً أو أدبياً بشكل عام.

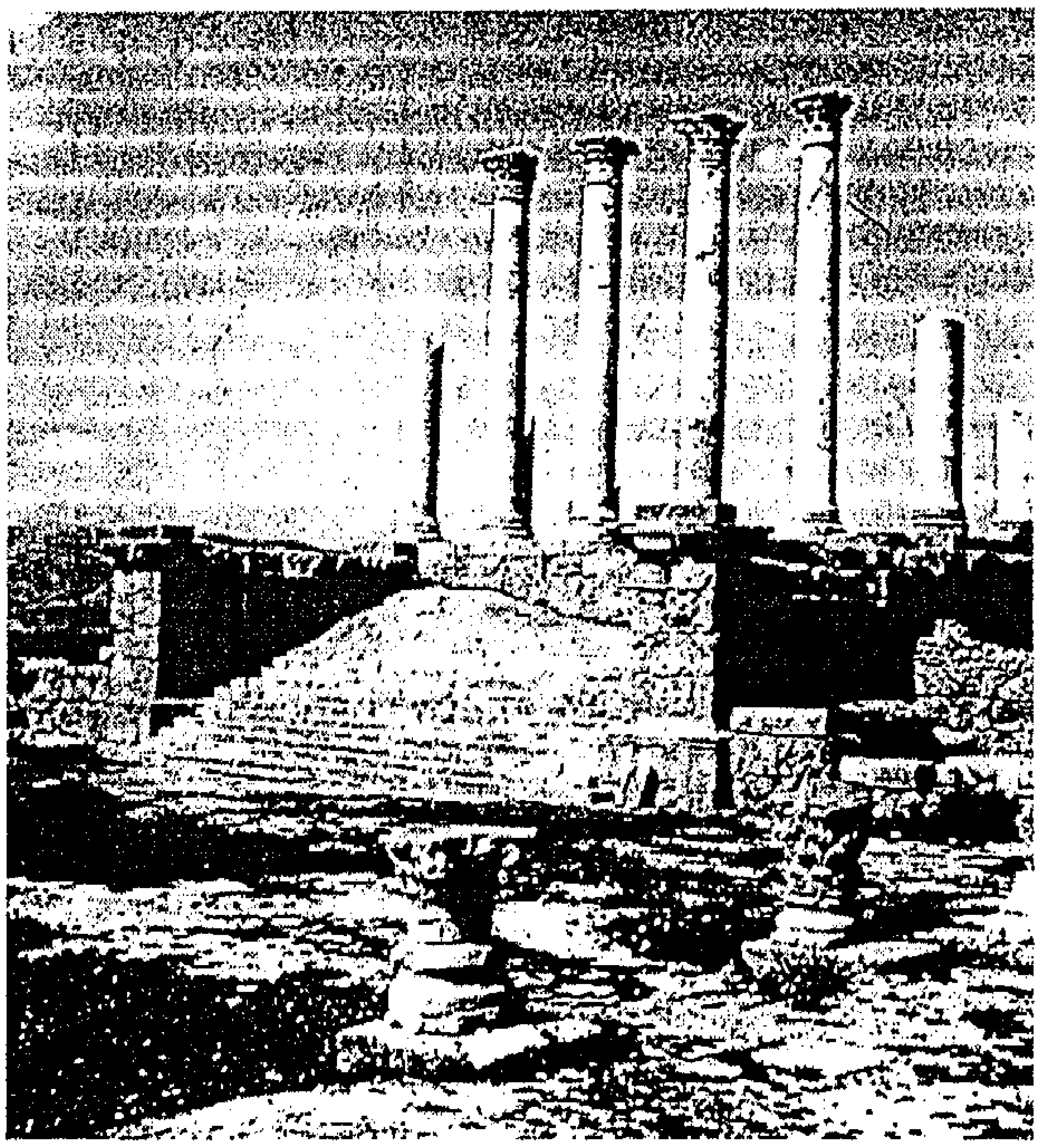
وقد خلصنا إلى مدى التزام الكاتب المسرحي بالحقيقة التاريخية التي يعالجها، وكيف مال بعض النقاد إلى القول بوجوب التزامه بالخطوط العامة الأساسية، دون التقيد بالتفاصيل الجزئية .. بينما مال البعض الآخر إلى التصريح الحر، أو أن يعمل خياله في المادة التاريخية، كما يعمل في وقائع الحياة.

ولذلك وجد البحث أن هذا الباب يجب أن يتعرض لدراسة المحاور الأدبية الرئيسية لنصوص درامية تاريخية مختارة، والبحث عن مقومات الشخصية الدرامية، وتطور الصراع والنهاية التي ينتهي بها العرض المسرحي التاريخي .. وذلك من خلال العروض.

أولاً: المسرحية التاريخية "يوليوس قيصر":

تعتبر مسرحية "يوليوس قيصر" من أهم الأعمال المسرحية والتاريخية، التي نعرض لها كنموذج تطبيقي في هذا البحث. فشخصية "يوليوس قيصر" شخصية تاريخية حقيقية .. والحدث أيضاً ثابت تاريخياً، وهو حدث اغتياله .. كما أن الشخصيات الرئيسية حقيقية أيضاً مثل "بروتس" و "مارك انطونيو" – وإن استدعت الصياغة الدرامية استحداث شخصيات أخرى[١] .

ويبين شكل (٥) أماكن تاريخية حقيقية لتلك الأحداث.



شكل (٥)

المكان التاريخي الحقيقي لحادثة قتل "قيصر" أمام معبد الكابيتول

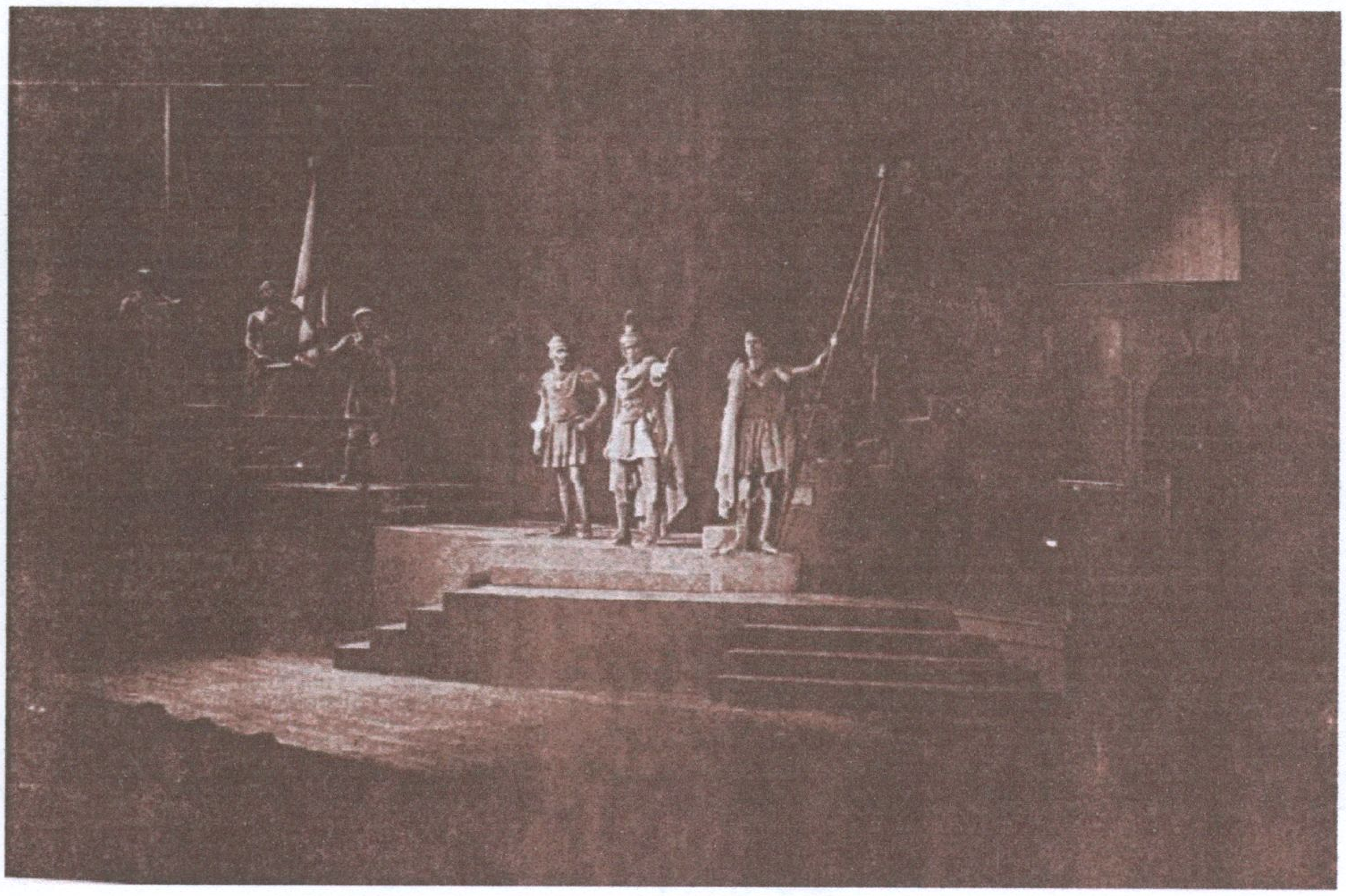
---

[١] أرسطو ،فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، بدون تاريخ ، ص ١٤٩

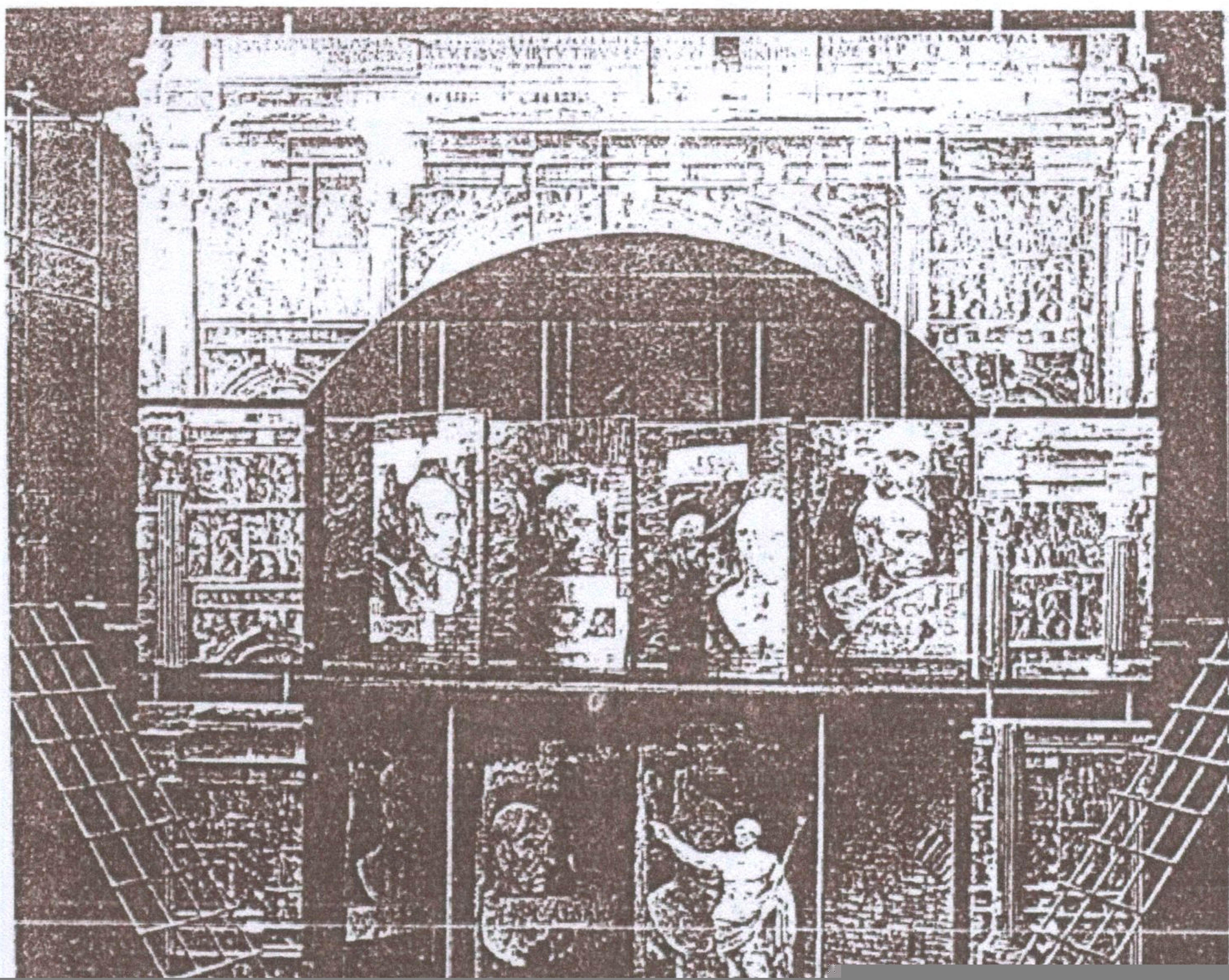
وقد طبعت هذه المسرحية لأول مرة عام ١٦٢٣م أي بعد سبعة أعوام من وفاة "شكسبير" . ويعتقد النقاد أن المؤلف كتبها بين عام ١٥٩٨، ١٥٩٩م حيث كانت اللغة اللاتينية مادة أساسية في المــدارس .. وكان اهتمام الناس متزايداً بالتاريخ القديم لروما. وتبين الأشكال (٦ ، ٧) التناول المســرحي للمســرحية من خلال رؤى المصممين.

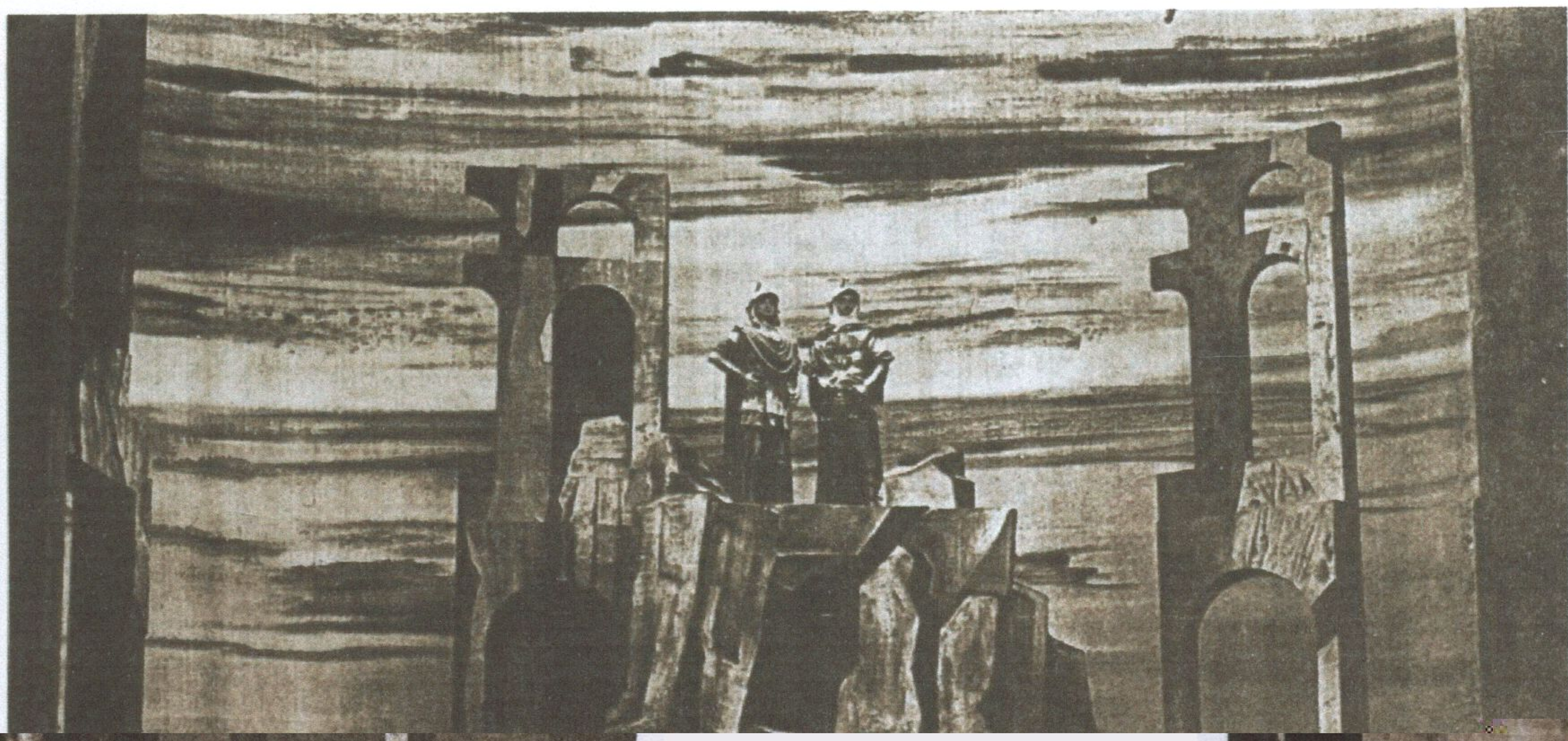
وقد اعتاد كتاب المسرح آنذاك أن يعتمدوا في أعمالهم على قصص تاريخية حقيقية، وهو ما فعلــه "شكسبير" .. لكن ، كأي عمل درامي تاريخي، يضيف الكاتب إلى الحقائق التاريخية، ويعيد ترتيبها، ويتخيل مشاعر وأحاسيس الشخصيات التي يتناولها، ويتخيل الحوار الــذي دار بينهــا. ويبــين شــكل (٨ ، ٩) شخصيات ونماذج للملابس المسرحية التاريخية .

شكل (٦ أ)



شكل (٦ب)







ثانياً: المسرحية التاريخية " مأســاة الحـــلاج ":

مسرحية شعرية للشاعر "صلاح عبد الصبور" حصلت على جائزة الدولة التشجيعية فــي التــأليف المسرحي عام ١٩٦٦.

قدمت للمرة الأولي عام ١٩٦٧ على مسرح سيد درويش بالإسكندرية من إخــراج "حســن عبــد السلام" فرقة مسرح الجيب السكندري.

وفي نفس العام أخرجها "سمير العصفوري" – فرقة المسرح الحديث (الموســم الســادس) علــى مسرح دار الأوبرا المصرية بالقاهرة.

ولاشك أن قضية الصدق التاريخي وضرورة المعالجة الفنية، ستظل من القضــايا الأساســية عنــد التعرض للشخصيات التاريخية مسرحياً أو أدبياً بشكل عام.

وهنا سيكون السؤال عند التعرض لهذا العمل المسرحي .. إلى أي حد كان صــدق الشــاعر فــي تعامله مع التاريخ .. وإلى أي حد كان نجاحه في تقديم الحلاج كبطل تراجيدي..الخ.

للإجابة على هذه التساؤلات يجب أن نتعرف على شخصــية الحــلاج تاريخيــاً .. فــالحلاج هــو المتصوف الإسلامي "الحسين بن منصور الحلاج" ولد بإيران عام ٨٥٧م، وصلب في بغداد بأمر من الخليفة العباسي المقتدر عام ٩٢٢م ثم احرقت جثته.

وأخبار الحلاج ما بين مولده وموته تعرض لها الكثيرون، واتفقت أقوالهم أحياناً وتناقضت أحيانــاً أخرى.

وهذا التوافق أو التناقض ليس قاصراً على المؤرخين فقط، لكن كان التناقض أيضاً في أقــوال الصــوفيين أنفسهم والذي يعتبر الحلاج واحدا منهم .. ولكن يمكن وضع خطوط عريضة لحياة الحلاج وتصوفه وموته من خلال دراسة تلك الأقوال المتناقضة.

فقد رحلت أسرة الحلاج إلى مدينة "واسط" بالعراق .. حيث عاش الحلاج صــباه وصــدر شــبابه ودرس القرآن والفقه فيها ، ثم رحل بعد ذلك إلى مدينة البصرة .. حيث تلقى فرقة علوم التصوف .

ظل الحلاج يعيش حياة الزهد والعبادة .. وبعد سنوات ارتحل إلى مكة، وقضى عاماً كاملاً في بيــت الله صامتاً متعبداً ، وبدأ الناس يلتفون حوله من مريدين وتلاميذ.

وحين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول إلى الناس يعظهم ويــدلهم إلــى طريــق الله ممــا زاد مــن التناقض بينه وبين المتصوفين الذين تعودوا أن يأتي الناس إليهم حيث يعتكفون، لا أن ينزلوا هم إلــيهم . كما تسبب أسلوبه هذا في عدائه للدولة حيث راحت السُلطات تترصده وتضع العقبات أمامه . بسبب تــأثيره في الناس والتفاف الناس حوله- بالإضافة إلى حبه، ككل متصوف، لآل البيت،الذين كانوا آنذاك يطمحــون في أن تكون الدولة لهم وبالتالي لم يطمئن بنو العباس إلى شخصية المحب لآل البيت.

وما دام الحلاج دعوة قوية، فيجب أن ينكل به حفاظاً على أمن الدولة وبقائها، حتى يكــون عبــرة لغيره، ارتحل الحلاج بعد ذلك إلى عدة مدن من خراسان إلى الأهواز، وأخيراً إلى بغداد حيثُ حوكم، وقضى بالسجن ثماني سنوات .. وحوكم مرة أخرى، وحكم عليه بالصلب في مكان يُسمى "باب الطاق"[١].

---

[١] د.عبد الحليم محمود ، قضية التصوف ، دار المعارف ١٩٨٨ ، الطبعة الثانية.

ويبين شكل (١٠) نموذجاً لشخصية الحلاج بملابسه المسرحية.



شكل (١٠)
نماذج شخصية وملابس الحلاج

ثالثا: المسرحية التاريخية " سليمان الحلبي ":

"لما كان التاريخ يستمد مادته من واقع الحقائق التاريخية الثابتة .. فإن الفن يتوسل بالخيال، لكي يقيم عالماً من الممكن أن يقع كل ما فيه في عالم الحقيقة فالعمل الخلاق الذي يستهدف صياغة التاريخ فنياً، يأسر انتباهنا في عملية الخلق ذاتها، والشكل الذي تتخذه المادة التاريخية بين يدي الفنان والأبعاد التي يضيفها عليها".

هذا هو الفرق بين تاريخ الحملة الفرنسية في مصر وبين سليمان الحلبي لـ "الفريد فرج" فالمؤلف هنا يستلهم التاريخ لكنه يسقط خلال حسه وفكره على المادة التاريخية لكي يشكلها، ويخرج منها بخلق جديد لم يكن له وجود فني من قبل [(١)].

[(١)] د.أمين العيوطي ، مجلة تراث المسرح ، العدد الثالث ، إصدار المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية – دار الهلال سبتمبر ٢٠٠٢ – ص ٤٣.

ومسرحية "سليمان الحلبي" تأليف الكاتب المسرحي "ألفريد فرج" قدمتها فرقة المسرح القومي لأول مرة في نوفمبر ١٩٦٥ من إخراج عبد الرحيم الزرقاني. وهي برغم رصدها للواقع التاريخي في الفترة التي أعقبت ثورة القاهرة هي أغتيال "كليبر" ساري عسكر من إبريل حتى نهاية يونيو ١٨٠٠م إلا أنها مواجهة درامية بين شخصين لم يلتقيا وجهاً لوجه إلا مرة واحدة فقط "سليمان الحلبي" ، "كليبر" ثم أستمر ارتباطهما معاً إلى الأبد.

تدور الأحداث حول ، حادثة وقعت يوم السبت ١٤ يونيو ١٨٠٠م .. وهي تمثل نادرة عجيبة مؤداها أن "ساري عسكر" أو "كليبر" كان يسير مع كبير المهندسين داخل بستان بيته في الأزبكية .. فدخل عليه شخص حلبي .. فأشار إليه "كليبر" وقال له: مفيش ... وكررها فلم يرجع الرجل وأوهمه أن له حاجه، وهو مضطر لقضائها .. فلما دنا منه مد إليه يده اليسرى كأنه يريد تقبيل يده، فمد إليه "كليبر" يده فقبضها "سليمان"عليه، وضربه بخنجر كان قد أعده في يده اليمنى – ٤ طعنات متوالية ، فشق بطنه وسقط على الأرض صارخاً.

ونعتقد أن الفرنسيين كان عليهم أن يحولوا سليمان الحلبي من بطل رمزي يتجاوز حدود المكان والزمان إلى قاتل أجير .. وأدركوا أيضاً أن موته غير كاف .. بل يجب أن يكون موتاً تاريخياً فيه تنكيل ومهانة .. لذلك حنط رأسه ووضع في المتحف الجنائي بباريس .. وكتب تحتها "رأس قاتل .. الإسم سليمان الحلبي"(١)

سليمان الحلبي دراميا:

(تعتبر مسرحية "سليمان الحلبي" من المسرحيات التي تستهوى أي مخرج واثق من أدواته ويستطيع التعامل مع النصوص المركبة والمشاهد المتداخلة، وتقديم المتعة للمتلقي من خلال نص يغلب عليه حوار أشبه بالمحاورات الفلسفية) (٢).

وفي هذا النص يستند المؤلف للوقائع التاريخية التي ذكرها "الجبرتي" عن سليمان الحلبي وعن أحداث ثورة القاهرة ، اى تاريخ قدوم سليمان من الشام إلى القاهرة وبقائه شهراً كاملاً بها قبل أن يقتل "كليبر".. والإشارة إلى أنه سبق له الإقامة في مصر ثلاث سنوات لطلب العلم بالأزهر .

أعاد المؤلف رسم شخصية "سليمان الحلبي" وإكسابها أبعاداً مأساوية تصل إلى ذروتها في حواره مع الكورس في المأساة الإغريقية.

"حدد المؤلف في مقدمة المسرحية اهتمامه بالفتى الغامض الجاسر، وما كان يملأ قلبه من حوافز، ورأسه من أفكار محمومة أو عاقلة في تجواله في أزقة القاهرة وأروقة الأزهر والأسواق والملاهي ومواقع الأرض التي تحرك فوقها.

---

(١) هنري لورانس ، كليبر في مصر، ترجمة بشير السباعي ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩٩ ، ص ١٦٦

(٢) الفريد فرج ، مسرحية سليمان الحلبي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر١٩٦٩ ، القاهرة ، الطبعة الثانية

وبهذا يحدد معالم المسرحية: الشخصية والظروف التي كانت تتحرك .. فسليمان الحلبي كشخصية تاريخية هي ما يريد المؤلف أن يدير بصره في أعماقها محاولاً أن يجلو الدوافع التي حفزتها إلى قتل "كليبر" هذا الخيط الأساسي في المسرحية هو في الواقع أجمل ما يتحقق فيها فنياً (١).

ويبقى تساؤل .. هل كان سليمان الحلبي كما قدمه "ألفريد فرج" يختلف أو يتطابق أو يشابه سليمان الحلبي الشخصية التاريخية ؟ ..

وهل من المعالجات الأدبية والنقدية دراسة أوجه الشبه بين هاملت وسليمان الحلبي حيث إن كلا منهما يبحث عن الحقيقة التامة المطلقة ولا يملك أن يتعامل مع جزء من الحقيقة أو حقيقة يشوبها قدر من الشك..

وإن كان هناك تشابه في الغاية. فإن هناك فروقاً جوهرية في صلب تكوين كل منهما.

ويقول دكتور لويس عوض: هناك فرق واحد خطير .. وهو أن هاملت كان المثل الأكمل لشلل الإرادة بينما سليمان الحلبي كان المثل الأكمل للإرادة (٢).

ومن حيث التناول الفني، فإن هاملت بطل تراجيدي بالمقياس الأرسطي ، بينما سليمان الحلبي أقرب إلى المؤرخ الملحمي .. فالأول صنعته الأحداث، ومرغم على مواجهتها ، بينما الثاني صاحب قضية عقلية مطلقة تتجاوز الأحداث الواقعية. ويبين الشكل (١١) بعض تناولات الديكور لمسرحية سليمان الحلبي.

رابعاً: مسرحية " هاملت ":

الأحداث الحقيقية لعائلة هاملت ترجع إلى القرن الثالث عشر، وهي أحداث بسيطة لأمير يثأر لمقتل أبيه الملك ويستعيد العرش من عمه القاتل.

سجلت هذه الأحداث لأول مرة باللغة اليونانية على يد المؤرخ "سكسو جراما بتيكوس" عام ١٥١٤ باسم قصة "الداينين الدانمركيين".

والقصة تروي تاريخ "هاملت" أو "أملث" كما كان يسمى أو ينطق باللغة اليونانية.

يصاب "هاملت" بحالة من الجنون ناتجة عن خوفه من أن يلقى نفس مصير أبيه على يد عمه، ونفهم من سياق الأحداث أنه يدعي حالة الجنون حتى لا يخشاه عمه الذي لا يصدق جنون "هاملت"، ويكتشف كذبه بواسطة فتاة جميلة من فتيات القصر، وفي نفس الوقت تراود "هاملت" الشكوك في تآمر أمه مع عمه ومشاركتها في التخلص من والده الملك "هورفيندل" فيواجهها بهذه الشكوك فتقسم له ببراءتها وأنها حزنت حزناً شديداً على موت الملك – يصدقها "هاملت" ويثق في براءتها ويتعاهد معها على التخلص من العم القاتل.

يستشعر العم هذا فيرسل "هاملت" إلى إنجلترا ومعه خادمان يحملان خطاباً بقتله.

---

(١) د.أمين العيوطي ، مجلة تراث المسرح العدد الثالث ، إصدار المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية دار الهلال سبتمبر ٢٠٠٢ ، ص ٤٣.

(٢) د.لويس عوض ، ماذا جرى في المسرح المصري ، جريدة الأهرام ٢٠ مايو ١٩٦٦.



شكل (١١)

الرؤية التشكيلية لديكور مسرحية "سليمان الحلبي" ١٩٩٥-١٩٦٦

من مقتنيات المركز القومي للمسرح المسرح القومي

تصميم: د. حسين جمعة

وبمجرد وصوله إلى إنجلترا، يكتشف "هاملت" هذه المؤامرة ويغير صيغة الخطاب، ويستقبل في إنجلترا بترحاب شديد، وبعد عدة سنوات يعود إلى الدنمرك ويقود ثورة ضد عمه الملك "غير الشرعي" فيقتله بالسيف ويجلس على العرش باعتباره الوريث الشرعي للعرش.
وتنتهي الأحداث بعد عدة سنوات بموت "هاملت" في إحدى المعارك متأثراً بجراحه.

وبدراسة شخصية "هاملت" تاريخياً كما قدمها "جراما بتيكوس" – نجدها شخصية بسيطة تتفاعل مع الأحداث بشكل منطقي وتخلو من أي تعقيدات نفسية مركبة.

وفي عام ١٥٧٠ يعيد الكاتب الفرنسي "فرانكو دي بلفورست" سيرة الأمير "هاملت" في قصة تحمل اسمه، وهي غالباً القصة التي تأثر بها ومن خلالها كتب مأساته الشهيرة "هاملت أمير الدنمارك" [1]. وشكل (١٢) رؤية تشكيلية لمشهد من مسرحية هاملت.

هاملت شكسبير:

إن مسرحية هاملت تقوم على أساس تردد "هاملت" في إنجاز مهمة الانتقام التي أخذ على نفسه مهمة القيام بها، والنص لا يعطي السبب أو الدافع لهذا التردد، ولا حتى محاولات التفسير– التي بذلت لكشف هذا التردد – نجحت في توضيح ذلك.

إن تظاهر "هاملت" بالجنون يمكن اعتباره تنفيساً عن مشاعر وانفعالات عنيفة تضطرم بداخله، لكن شيئاً لم يحدث نتيجة تظاهر "هاملت" بالجنون، لم تساهم أعماله وسلوكياته في أي أغراض مفيدة وكل ما قام به من أجل أن يثأر لمقتل أبيه كان يمكن القيام به دون التظاهر بالجنون.

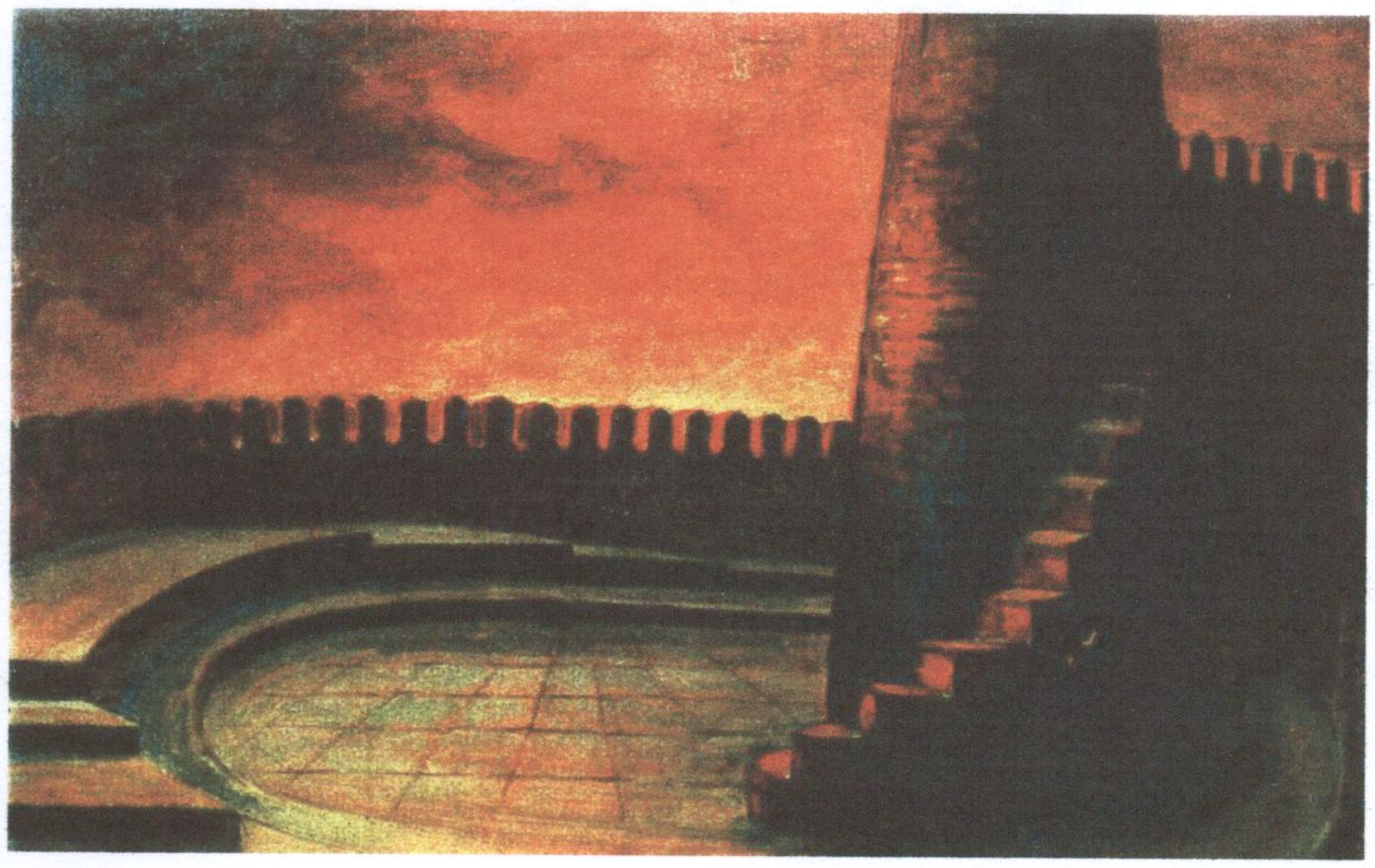
ولكن من الناحية الدرامية فإن تلك المقاطع التي يكون التظاهر بالجنون فيها واضحاً تكون مقاطع شديدة الحيوية والحركة ومليئة بالمعاني الدرامية.

لقد جعل شكسبير من هاملت ، الإنسان العادي تاريخياً نموذجاً لدراسة سيكولوجية لإنسان لا يعرف كيف يحقق التوازن بين أفكاره الداخلية والعالم الخارجي . ولقد تعرض "هاملت" لكل المدارس النقدية وكانت شخصيته مثاراً لجدل طويل مازال مطروحاً حتى الآن . الماركسيون يذهبون إلى أن طريقة هاملت البرجوازية في التفكير بالنسبة للمجتمع الإقطاعي هي جزء من مرض "هاملت" ، فلقد كان ضحية مفارقة نفسيه مع واقع غير عقلاني لا يتفق مع تفسيره المنطقي، وبذلك هو ضحية هذا التفاوت بين النظرية والتطبيق، بين التصور التأملي والواقع العملي.

هذا التكوين النفسي جعل من هاملت شخصية نادرة متميزة طاغية فنياً تجبر أي مخرج مسرحي أو سينمائي أن يحررها من أسر الكتب وسجن الأوراق ليبعث فيها الحياة وعند طغيانها لدرجة إنها تسكن داخل أي ممثل في العالم وتظل تداعب خياله ويتصور نفسه وهو يرتدي السواد مجسداً "هاملت".
ويبين شكل (١٣) تناولات مختلفة لديكور مسرحية هاملت.

---

[1] د.أحمد سخسوخ ، تجارب شكسبيرية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩١.



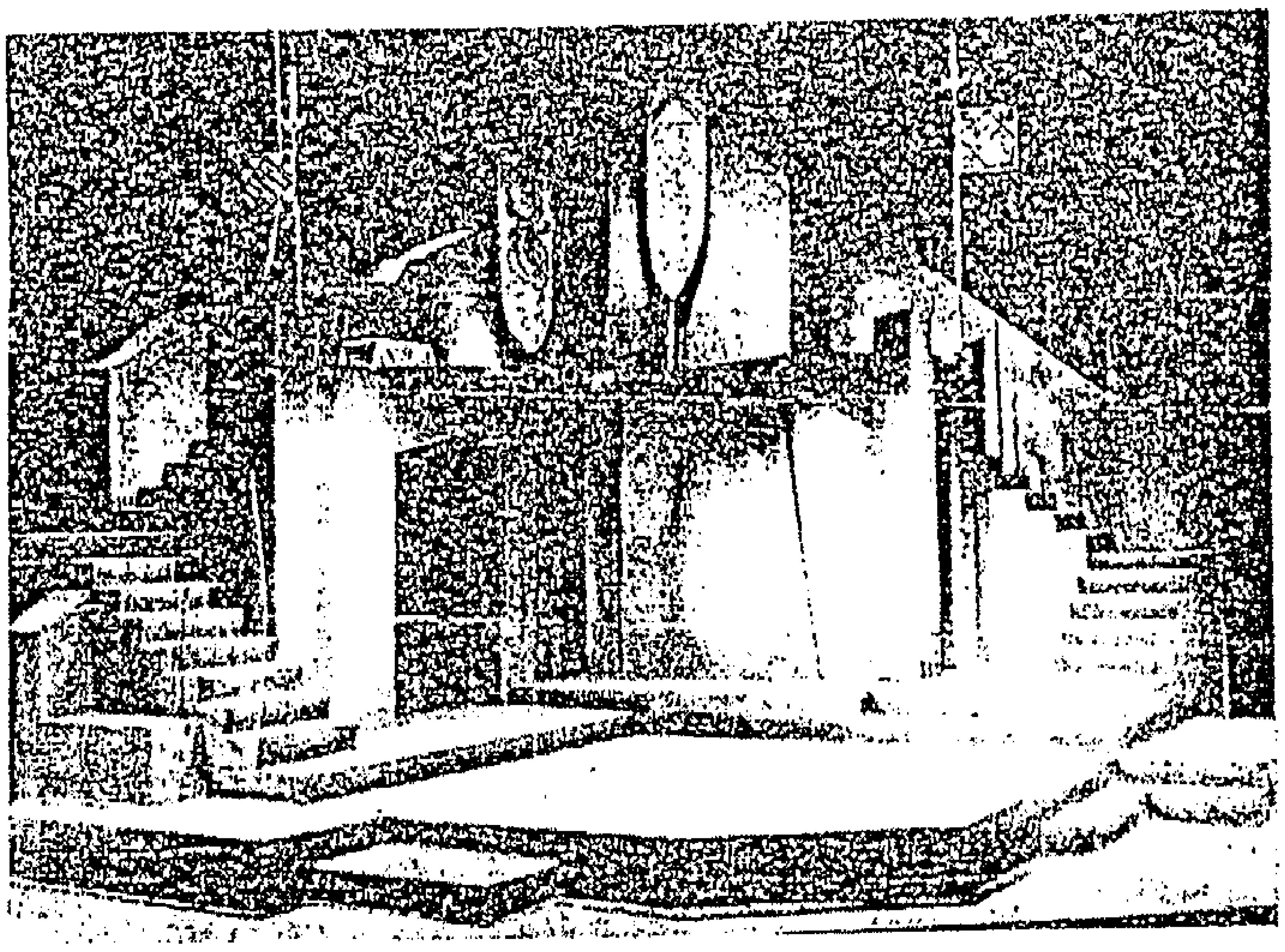
شكل (١٢)
الرؤية التشكيلية لمسرحية "هاملت



الملابس المسرحية لشخصية هاملت



شكل(١٣ – أ)
الرؤية التشكيلية لمسرحية "هاملت"



شكل (١٣ – ب)
معالجة تشكيلية مختلفة لـــ هاملت – شكسبير
انتاج مسرح جامعة ولاية لووا – LOWA اخراج لايل وود بيرى Lael Woodbury
تصميم جيليت A.S.Gillette

الخــــــلاصــــــة:

مما سبق فقد أوضح هذا الفصل المفهوم العام للدراما التاريخية، كما أوضح معنى التراجيديا كمادة للدراما وكذلك اتجاهاتها الأدبية في معالجة النص ،وذلك من خلال العروض المسرحية وتناولهـــا للمـــذاهب الفنية المختلفة ، حيثُ لعبت الاتجاهات الفنية دوراً هاماً في إعادة اكتشاف المساحة المســرحية (الفــراغ المسرحي) مما جاءت فكرة استخدام وتوظيف الأماكن الأثرية واستغلالها في العروض المسرحية.

كما أوضح الفصل – محاور الرؤية في الدراما التاريخية، والتـــي قســمت إلـــى درامـــا دينيـــة – وقصصية – ودراما الحروب التاريخية .. وبين الفصل أنها استثارت عند المخرجين والكتاب مـــادة غنيـــة لسرد الأحداث ومدى انعكاساتها لإثارة عقول كثير من المؤرخين والكتاب، وبين الفصل أن النص الـــدرامي قضية تتعلق بالنشء الإنساني وبالمشاعر الإنسانية، حيثُ يلعب المسرح دور تمثيـــل الحقيقـــة الإنســـانية والتعرض للحقيقة الاجتماعية ، سواء من خلال الواقع أو الأسطورة، فالعقيدة والأسطورة لها دور بارز في تجسيد النص الدرامي ، حيثُ أن كل عمل فني أصيل يُعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم.

وبين الفصل نصوصاً تمثيلية لمصر القديمة وما خلفته الحضارة الإغريقية، ودور ومقومات البطـــل التراجيدي وتأثيره في العمل الدرامي مع دراسة لعدة محاور لنصوص دراميـــة تاريخيـــة تبـــين مقومـــات الشخصية الدرامية وتطور الصراع والنهاية التي ينتهي بها العرض المسرحي التاريخي وظهر ذلـــك مـــن خلال مسرحية يوليوس قيصر – مأساة الحلاج – ست الملك – سليمان الحلبي وأخيراً هاملت.

ولقد بين هذا الفصل ايضا ما لدور البطل التراجيدي من أهمية في أحداث الـــدراما التـــي صـــنعته الأحداث ، مما يجعله شخصية نادرة متميزة فنياً تجبر أي مخرج أو كاتب مسرحي على جعله مـــادة ثريـــة للأعمال الفنية ، يبعث من خلالها الحياة . ولما كانت هذه الأحداث تدور في عدة أماكن ، فقـــد أوجـــد لهـــا الفراغ المسرحي أو حيز التمثيل ، وظهرت السينوغرافيا لتقدم عليها الرؤية التشكيلية والأبعـــاد الدراميـــة للحدث حسب الأماكن التاريخية لها ، وهذا ما سيتعرض لهُ الفصل التالي.

الفصل الثاني

سينوغرافيا الدراما التاريخية

- الرؤية التشكيلية للمنظر المسرحي في الدراما التاريخية.
- المدارس الفنية وأثرها في الرؤية التشكيلية المسرحية.

سينوغرافيا الدراما التاريخية:

السينوغرافيا، كمصطلح لغوي، تنقسم إلى مقطعين (سينو) أي منظر ، (غرافيا) أي بصمة وتعني حرفيا: بصمة المنظر المسرحي أو الخط البياني للمنظر المسرحي وتعني تعبيراً: فلسفة علم تصميم المناظر ، وهو العلم الذي يبحث في ماهية كل ما هو كائن على خشبة المسرح وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل على إبراز العرض المسرحي متناسقاً ومبهراً أمام الجماهير[١].

والسينوغرافيا هي مفهوم الديكور المسرحي المتطور والمتجدد وكذلك عناصر المناظر المسرحية.

أما التصميم المسرحي فهو فن تشكيلي في المقام الأول يتغير مع الزمن وليس مكانياً أو فراغياً فقط كالعمارة والنحت والتصوير.

وتشير السينوغرافيا إلى عمل المخرج المبدع ، الذي يرشد فريق الفنانين بما فيهم الممثلون ومصممو المناظر والإضاءة والملابس والإكسسوارات والصوت وغيرهم ، بحيث يبدو العرض في وحدة متكاملة من نتاج فكر واحد ، وتعمل السينوغرافيا على تحسين التواصل والحوار بين فريق العمل.

والمخرجون ومصممو السينوغرافيا يفكرون بطرق مختلفة، فالمخرجون يفكرون في كلمات النص والتشخيص وحركة الممثلين بينما يفكر مصمم السينوغرافيا في ترجمة المشاهد من النص إلى صور مرئية مكانية.

والسينوغرافيا بشكل عام تهدف إلى تطويع الفنون التشكيلية والتطبيقية بما ضمته من فنون العمارة والمناظر والأزياء المسرحية وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي من خلال فن المنظور في علاقة متضافرة مع الكلمة ومع الدراما بصفة عامة مما يخدم المؤدى لتحقيق الإلهام المسرحى ومما يحقق للمتلقى التجاوب والمتابعة الأفضل .

وقد أحدثت السينوغرافيا تطوراً وتنوعاً لا محدود، ولا نهائي للعرض المسرحي انطلاقاً من فراغ المنصة المسرحية .. كما لعبت دوراً بارزاً في إلغاء الحدود بين خشبة المسرح والجمهور، مما جعل المشاهد مشاركاً في العرض كوحدة فنية، وليس محايداً .. كما ساعدت على تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما التاريخية والمسرح التقليدي، وعملت على تفعيل وتطوير الصورة والآداء بعيدا عن المكان المسرحي التقليدي، بالاتجاه نحو التراكيب والأشكال والأحجام المستقلة المتحركة التي تسهم في التعبير الدرامي المتكامل .

أن فنون السينوغرافيا من إمكانات بصرية وتخيلية، تجعل المتلقي مشغولاً بما يرى ويسمع ليملأ الفراغ بحيوية خيالية .. كما أن هناك عناصر أخرى تسهم في بعث الحركة في هذا الفراغ مثل استخدام إيقاعات الحركة والصوت والإضاءة للتركيز على الحدث .. وجميعها عناصر تضفي على مكان العرض سماته الجوهرية .. وهي أشغال المكان والساحة الفارغة، بالعواطف والأفكار الإنسانية الخالدة [٢] .

---

[١] كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، دار الثقافة للنشر ، القاهرة ٩٨ ، ص ٥.

[٢] عبد الرحمن بن زيدان ، قضايا التأسيس النظري السينوغرافيا العرض المسرحي ، مجلة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد ١٠٦ سبتمبر ١٩٩٧ ، ص ٣٣.

وتهتم السينوغرافيا بالمعالجات التشكيلية المتكاملة للدراما التاريخية لتحقيق المنظر الذي يوحى بالواقع التاريخي وتطبيقه بشكل يحقق الخلفية التاريخية برمزية ، بل وتساعد على الانسجام التام بين الضوء والخطوط والأشكال بحيث يحدث التعبير عن الروح الداخلية للعرض الفني.

وبالتالي فقد أحدثت السينوغرافيا في العرض المسرحي التاريخي العبارات الفنية التالية:

- إلغاء المواجهة بين خشبة المسرح والجمهور، وإشراك المشاهدين في الحدث، وخلق الممرات التي يشغلها الممثل.
- تأكيد روح المسرح على أنه نمط فني لا صله له بالحقيقة بقدر ارتباطه بالرؤية الفنية.
- العمل على استثمار سقف المسرح بما يتيح بناء أشكال تعلو رؤى المشاهدين بهدف إحداث تغييرات في المشاهد وبالسرعة الممكنة.
- تقسيم منصة العرض الرئيسية لعدد من المنصات الأخرى التي تحيط بالمشاهد والتي تساعد على تغيير بنية المسرحية ككل من خلال استغلال الحركة المسرحية عبر المنصات المتعددة.
- العمل على تفسير النص الدرامي من خلال التركيز على القيم التشكيلية وإحداث أجواء موحية ليس في ذاتها ولكنها تشير إلى معنى وتأويل آخر يتخذ من سياق الأحداث معنى آخر.
- التعبير عما في الخلد أو الفكر أو الحلم.
- إحداث أشكال معمارية كثيرة ذات ملامح مختلفة، أي خلق مُحفز للإحساس بالاحتفال الجماعي في العرض المسرحي حتى يكون المشاهد مشاركاً بجسده وأحاسيسه.

والسينوغرافيا تعني فن الصياغة التشكيلية الجمالية والدرامية بكل ما يقع أمام أعين المتفرجين داخل الفراغ المسرحي [(١)]، بل تعني كل العالم المرئى ، وكل ما يجسد المعادل التشكيلى للكلمة التي تنتمي إلى عالم النص الدرامي المكتوب.

هذا وقد بدأت محاولات جادة وواعية لخلق أشكال مندرجة تحت وحدة فنية متكاملة..هذه الوحدة الفنية عناصرها المكان والممثل في حركته على المسرح .. بالإضافة إلى ضرورة أن تكون معادلاً موضوعياً لأحداث المسرحية .. وأصبح جمال الشكل قائماً على الوحدة العضوية مع موضوع العرض.

وبالتالي لم تعد المناظر المسرحية مجرد صورة زخرفية، بل أصبحت قائمة على علم يستند على الدراسة التحليلية للقيم التشكيلية .. سواء للخلفيات المرسومة، أو المجسمات ثلاثية الأبعاد في فراغ المنصة المسرحية .. ويبين شكل (١٤) تقسيمات لمستويات خشبة المسرح من خلال الحلول التشكيلية للسينوغرافيا المكانية. فالتكامل بين عناصر التشكيل يحدث حالة مسرحية، قد يكون الغرض منها إيهام المتلقي إيهاماً إرادياً[(٢)].

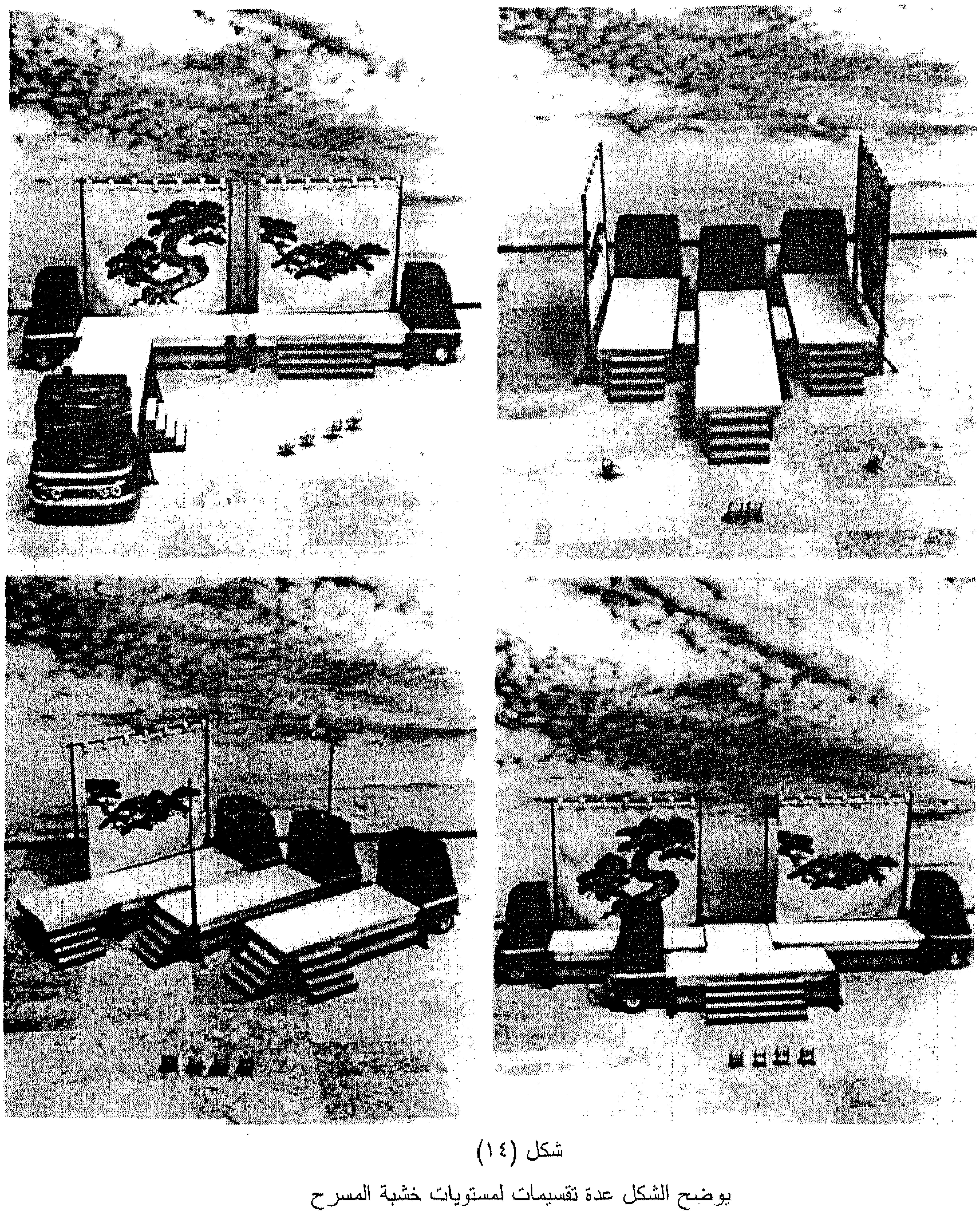
مما سبق ندرك عدم وجود صيغة تفسيرية مطلقة أو منهج ثابت يتخذه الفنان المبدع لضمان نجاحه التام لعرضه المسرحي، إذ أن طاقته الفردية للتخيل والإدراك والاختيار واتخاذ القرار هي التي تسفر

---

(١) عايدة علام ، التجريب في سينوغرافيا الفضاءات المسرحية ، مجلة المسرح ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،العدد ١٣٢ سبتمبر ، ص ٥٨.

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٠

دائماً عن تفسير النص الدرامي للمسرحية بشكل جيد أو بشكل رديء. ذلك أن كل نص مسرحي له خاصيته الفردية ويملك التأثيرات الدرامية التي تتجسد على خشبة المسرح، وهذه القوى الدرامية يجب أن يكون بينها وبين الجمهور، التفاعل الذي يخلق الحالة المسرحية أو الطقس المسرحي.



شكل (١٤)

يوضح الشكل عدة تقسيمات لمستويات خشبة المسرح

من خلال الحلول التشكيلية للسينوغرافيا المكانية

روميو وجوليت – طوكيو – ١٩٧٠

الرؤية التشكيلية للمنظر المسرحي في الدراما التاريخية

أن تطور المسرحيات سبق تطور عمارة المسارح ، حيثُ أن الدراما تنشأ عادة كجزء ضمن نشاط أخر، فالتمثيليات البدائية كانت تؤدي في أماكن مخصصة لأغراض أخرى وقد أستعمل الممثلون أي موضع يجدونه ملائما في المباني التي توفرت لهم على هيئتها أو مع إجراء تعديل طفيف، وعلى مدار الزمن أصبح المسرح ظاهرة منتظمة لحياة المجتمع تطلبت الاهتمام به .. وبذلك أنشئت أماكن خاصة للعروض، وعادة ما احتفظت هذه المسارح بمظاهر الأشكال المؤقتة التي اعتادت عليها الأجيال السابقة، وغالباً كان شكل المبنى الخاص الذي ستقدم فيه المسرحية ماثلاً في أذهان كتاب المسرحية وقد نجد الخصائص المميزة لأي مسرحية في مبان لم تكن لها علاقة بالمسرح على الإطلاق..

وكانت البدايات الأولى تقوم أساساً على خدمة الدين كمسرح آلهة .. ثم بدأت تتخلص تدريجياً من الفكرة الدينية إلى مسرح دنيوي يخدم القضايا الاجتماعية والقيم السلوكية في ضوء الحق والخير والجمال [١].

وبالتسلسل التاريخي نجد النشأة الأولى للبدايات المسرحية وسيتعرض البحث لسينوغرافيا المكان المحقق للرؤية التشكيلية التاريخية وذلك من خلال أماكن العرض المسرحي:

أولاً: العروض الفرعونية القديمة:

أهم الصفات البارزة في الدراما المصرية القديمة هي التأكيد على المنظر المشتق من الاستعداد البدائي لا بداء حسن المظهر[٢].

أماكن العرض:

كانت جزءاً من المعبد وهي عبارة عن فناء المعبد وتستعمل للمشاهدين للطقوس، وفي مؤخرة هذا الفناء منصة مرتفعة عن الأرضية بما يقرب من ٥٠ سم (نصف متر) وبعرض الفناء ويربط بينهما وبين أرض الفناء درجتان .[٣] ويطلق على المنصة (هيكل المعبد) وهي التي يقام عليها العرض ويحدد هذه المنصة من كل جانب ثلاثة أعمدة من اليمين واليسار، وفي الخلف يوجد عمودان يحصران بينهما باباً في حائط المعبد يؤدي إلى حجرة صغيرة تعرف بحجرة "الأسرار" يتم فيها التمثيل أيضاً ولكن لبعض الطقوس التي لا ينبغي للنظارة أن يتعرفوا عليها ولذا سميت بهذا الاسم وبالتالي توجد ستارة تسدل على الباب – باب غرفة الأسرار (الكواليس) – حين يبدأ الكهنة في التمثيل بداخلها.

ولقد تم الاكتفاء بهذا الهيكل ذي الأعمدة ليكون هو الديكور لجميع المسرحيات في مصر القديمة وقد نقشت عليها حروف ورسوم تسهم في استكمال فهم العرض المسرحي وفي زخارف مرتبطة بالعرض.

---

(1)Peter Arnott, The Theatre in its Time, Little, Brown and Company, Boston, 1981, P. (3-12).

(٢) مجلة المسرح ، العدد الثاني ، السنة الأولى ١٩٨١، مقال لغيراتوري روبرتس، ترجمة أمين سلام ، ص ٢٧.

(٣) د.إلهامي حسن ، تاريخ تطور المسرح ، الجزء الثاني ، ص ٦ ، ٨.

أما المناظر المسرحية فكانت جزءاً من الواقع الطبيعي والمعماري مع أضافه أجزاء صغيره كمستويات ومنصات خشبية تساعد على تأدية المشتركين كل حسب مكانه ودوره في العرض كله[١].

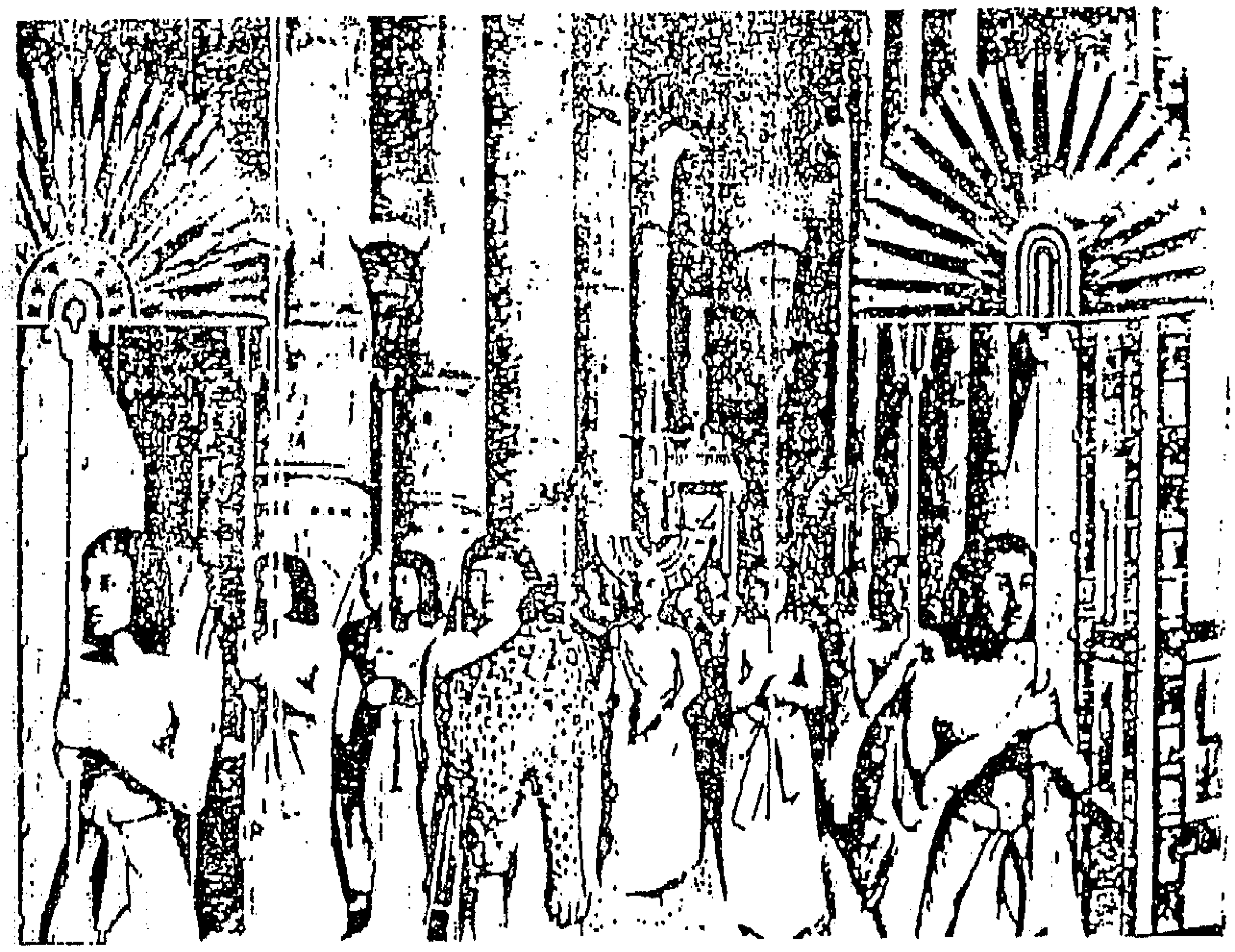
مما سبق يتضح أن هناك دلائل تؤكد حتمية السينوغرافيا حيثُ تتوافر جميع الخصائص الممكنة للعرض المسرحي من مناظر وممثلين ومكملات تساعد على تأدية الدراما في جو يسمح للمشاهد بالمعايشة الحقيقية لأحداث العرض .

والتاريخ الفرعوني يسجل أسم الكاهن "ايكرو نفرت" الذي أرسل إلى بلده أبيدوس ليقوم بإعداد وتنفيذ مسرحية (الآلام)، وهي أهم مأساة ظهرت في المسرح المصري القديم وتتناول شخصية "أوزيريس" وكانت تمثل في المعابد في أبيدوس وسايس وغيرها من المدن الرئيسية.

وقد كانت المسرحيات تقتصر على وجود المشاركين فيها ومن ثمة لم تكن هناك حاجة إلى شرفات النظارة، إلا أنه مع بدء الإمبراطورية الطيبية الثانية بدأت هذه الشرفات تدخل في بناء المعابد واتخذت شكل مقاصير حجرية بنيت أولاً خارجاً بالقرب من طرف الفناء المكشوف، وكانت تطل على الصرح الرئيسي وكذلك على رصيف القناة المفضية إلى مدخل المعبد، وهكذا الحال في معبد الكرنك، ومدينة "هابو" ثم أصبحت في العصور المتأخرة تقام داخل المعبد.

ويؤكد الشكل (١٥) صورة للموكب المقدس في عيد "أويت" بمعبد آمون بالأقصر.

والشكل يؤكد مشهداً متكاملاً بالزخارف والإكسسوار والأزياء، وتحققت السينوغرافيا في معبد آمون وبتكوين كامل للرؤية التشكيلية للمنظر المسرحي في الدراما التاريخية الفرعونية القديمة.



شكل (١٥)

الموكب المقدس في عيد "أوبت" في معبد آمون بالأقصر

والشكل يؤكد مشهداً متكاملاً بالزخارف والإكسسوار والأزياء

---

[١] د.إلهامي حسن ، تاريخ تطور المسرح ، الجزء الثاني .

ثانياً: نشأة المسرحية عند الإغريق:

أقدم المسرحيات التي عرفها الوجود في ظل كيانها المستقل هي المسرحيات الإغريقية وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدها فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة كان منها الآلة "ديونيوس" إله النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين، أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمر يغلب عليه المرح، وتنشد فيه الأناشيد الدينية وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق الأغاني، ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت، وتجهمت الطبيعة وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) وكان التمثيل أول الأمر يتكون من الرقص وبعض الأناشيد والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الآلهة والابتهال له لكي يعود سريعاً ثم تقمص أحدهم شخصية ديونيوس فكانت الجوقة (الفرقة) تشير إليه وهو على المسرح مرتفعاً ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة، وكان الممثلون يظهرون وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصور الماعز في نصفهم الأسفل.

وأخيراً وضع "إسخيلوس" ٥٢٥- ٤٥٦ ق.م أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي سنة ٤٩٠ ق.م، [١] كان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة، ثم ظهر "سوفوكليس" الشاعر الذي أدخل ممثلا ثالثا إلى المسرحية وغلب جانب التمثيل على جانب الغناء.

وقد أدى هذا إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، وإلى اهتمام من يكتبون للمسرح والمزيد من العناية بالفن المسرحي. وكان أول من مثل هو "تسبسي" سنة ٥٣٥ ق.م وبهذا نجد أن اليونانيين هم أول من أهتم بالمسرح ووضعوا له نظاماً خاصاً[٢].

ويعد "إسخيلوس" و "سوفوكليس" و "يوريبيدس" أعظم رواد التراجيديا (المأساة) الإغريقية كما يعد "أرستو فانيس" رائد الكوميديا الإغريقية.

ويشير "جيمس ليفر" في كتابة "الدراما أزياؤها ومناظرها" إلى بعض الأساليب التي كانت تتصل في العروض الإغريقية المبكرة والتي ترجع إلى ما قبل العصر الهلينستي حيث استخدمت منشورات ثلاثية القاعدة (ذات قاعدة مثلثية) "البرياكوتا" وتدور حول محورها، ويرسم على كل جانب منظر مختلف. حيث يتبدل المنظر إشارة لتغيير مكان الحدث، كما يشير أيضاً إلى استخدام "الآلة الطائرة" وهي عبارة عن جهاز من بكر وعجلات وأسلاك يهبط بواسطتها الأبطال والآلهة من السماء إلى الأرض.

وينسب "جيمس ليفر" الفضل إلى "إسخيلوس" في استخدام المناظر المسرحية وآليتها وكذلك ينسب إليه إدخال الزي المسرحي الخاص بكل ممثل والقناع الضخم الذي يبرز ملامح الشخصية، بالإضافة إلى الأحذية ذات النعال العالية لتبدو الشخوص التراجيديا شامخة تتجاوز الطول العادي للإنسان[٣].

---

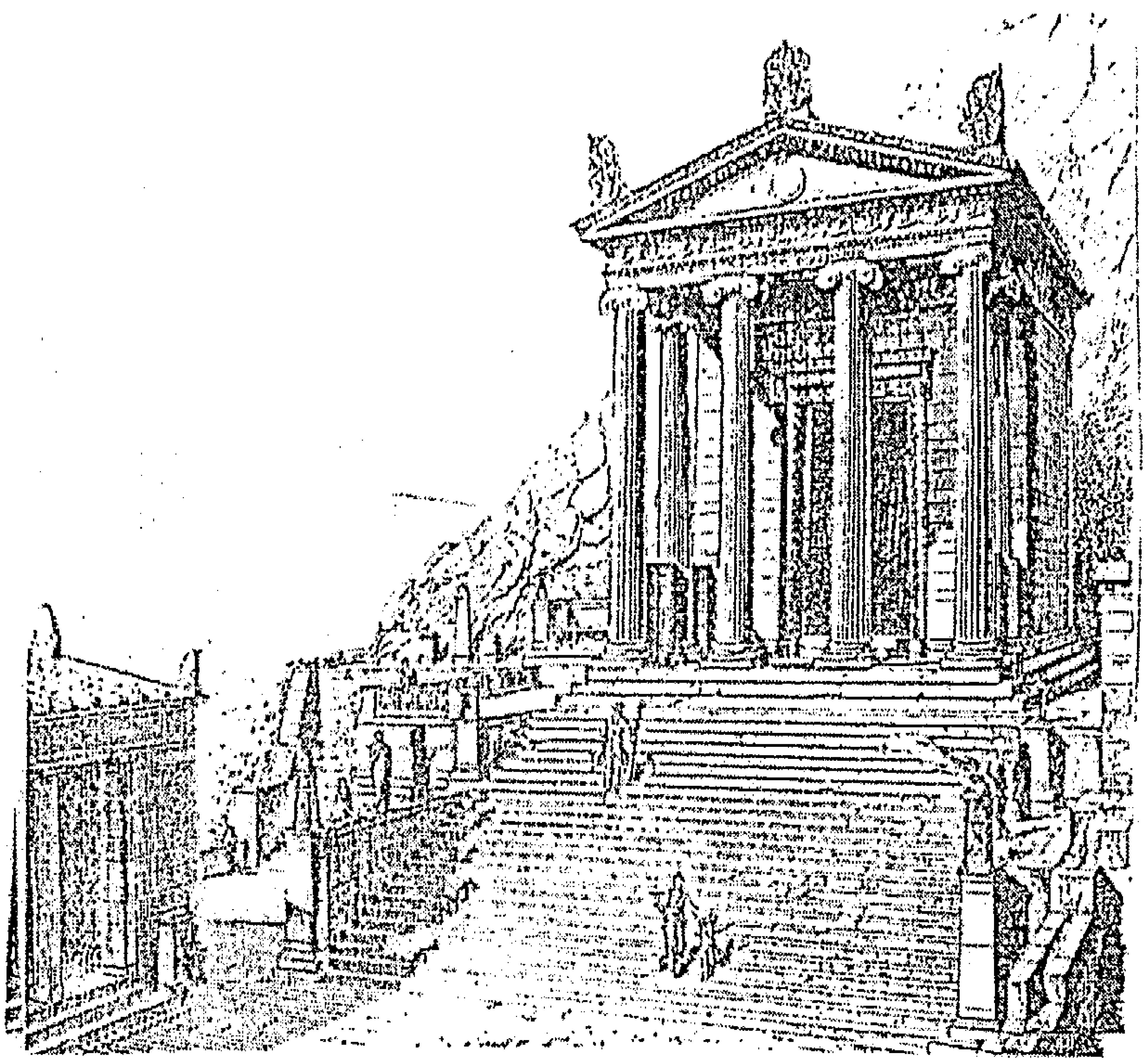
(١) عمر الدسوقي ، المسرحية ، نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر.

(٢) تشلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، مكتبة الآداب.

(٣) الإدريس نيكول ، علم المسرحية ، مكتبة الآداب ومطبعتها / المطبعة النموذجية ومطبعتها.

سينوغرافيا المكان في المسرح الإغريقي:

كان للجوقة أهمية في تحديد شكل المسرح الإغريقي خلال القرن الخامس قبل الميلاد وكانت المسرحيات مشتقة من مظاهر المهرجانات حيث كانت هناك ثلاثة مهرجانات تضم المسرح وكلها تمجد الإله "ديونيسيوس" وكان معبده يقع أسفل الأكروبول بأثينا، والذي كان يمثل الخلفية للعروض المسرحية الأولى. شكل (١٦).



شكل (١٦)

معبد الإلهة "ديونيسيوس" أسفل معبد "الأكروبول" بأثينا

حيث كان الخلفية للعروض المسرحية الأولى

كان المسرح الإغريقي عبارة عن مكان دائري أرضيته مرصوفة بالحجارة .. ويبنى أمام المعبد أو المذبح، ويجلس المشاهدون على الجانب المنحدر من التل.والذي يعطي منظراً جيداً للعروض، ثم بنيت مقاعد خشبية في صفوف، ثم استبدلت بمقاعد خشبية.وكان الشكل الدائري محاطاً بمدرجات من المقاعد بطول الحافة المنحدرة.

وحتى عام ٤٦٠ ق.م لم يكن هناك بيت للمسرح وتعد مسرحية "أوريستيا" لـ"إسخيلوس" أول عمل استخدم فيه بيت للمسرح "إسكينيا" وهو عبارة عن خيمة استخدمها الممثلون لتبديل ملابسهم وفي القرن الخامس كان منشأ الإسكينيا خشبياً مؤقتاً من طابق واحد له باب رئيسي يتوسط الواجهة التي تمثل منظراً أساسياً ثابتاً ويمثل أهم عنصر تدور حوله التمثيلية، أو الأسطورة، كمدخل لقصر أو كهف أو معبد أو كوخ حسب الدراما المقدمة، وبين الإسكينيا والأوركسترا حيز يسمى البروسكينون والذي تطور فيما بعد إلى منصة أو خشبة المسرح[1].

---

[1] ثروت عكاشة ، الإغريق بين الأسطورة والإبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ ، ص ٣١٤.

ثم تحولت الإسكينيا إلى مبنى حجري من طابقين واستخدمت الأبواب الثلاثة التقليدية في مؤخرة خشبة المسرح، وكانت توضع وراء الأبواب ستائر رسمت عليها مناظر تناسب موضوع المسرحية، وقدمت العروض في الصباح.

من خلال ما سبق هل تحققت السينوغرافيا المسرحية التاريخية .. ؟

يبين التاريخ أن مباني المسرح طوعت للنوعية الجديدة من النصوص المسرحية، فبغياب الجوقة كجزء من الدراما لم يعد هناك حاجة إلى الأروكسترا، من ثم فعند إعادة بناء المسارح اقتصرت على نصف دائرة، وصغر حجمها وتعدت عليه المنصة فأصبحت أعمق وأعلى في الجوانب، وأعدت مقاعد إضافية للمشاهدين ذوي المكانة على الجانبين، فأصبح بناء المنظر "Skene" أكثر تعقيداً وزين بأعمدة وتماثيل، وكان من أهم التغييرات البنائية استعمال للعناصر المعمارية القديمة في إطار جديد ، وإذا كان هذا أهم العناصر السينوغرافيه للمكان التاريخي، فماذا بالنسبة للمناظر ..

في القرن الخامس ق.م كان المنظر الخلفي مجرد خلفية تقليدية مشكلة من لوح عار ويجري الحدث أمامه، يبدو كواجهة منزل، وعند الحاجة يجوز استعماله كمنظر، ويمكن تحديد ملامحه الشكلية بما يمليه النص المسرحي للكاتب، واستمر هذا الوضع حتى نهاية القرن الخامس ق.م حيث تم البدء في التغيير..

فعلى سبيل المثال كان "يوريبيدس" أكثر حرفية فيما يتعلق بمناظر مسرحياته، فكانت واجهة المنظر الخلفي خلفية لا يمكن إلغاؤها وبالتالي لا يتغير المنظر طوال المسرحية .. وكانت رؤية "يوريبيدس" الشخصية هي تقريب المأساة للتفاعل مع الحياة اليومية للمشاهد لتوضيح أحداث حقيقية لمجالات واقعية وكذلك بتأثير الملهاة التي كانت دائماً بطبيعتها قريبة للحياة اليومية .. ومازالت مسرحياته تجرى أحداثها إلى الآن أمام مبان خاصة ومحدودة ..

أما "أريسطوفان" فكان المنظر الخلفي عنده يستعمل عادة كواجهة منزل حقيقي والجزء العلوي ليس دائماً هو السماء بل في بعض الأحيان يستعمل كسقف عادي تطارد الشخصيات بعضها البعض وتتعثر عليه.

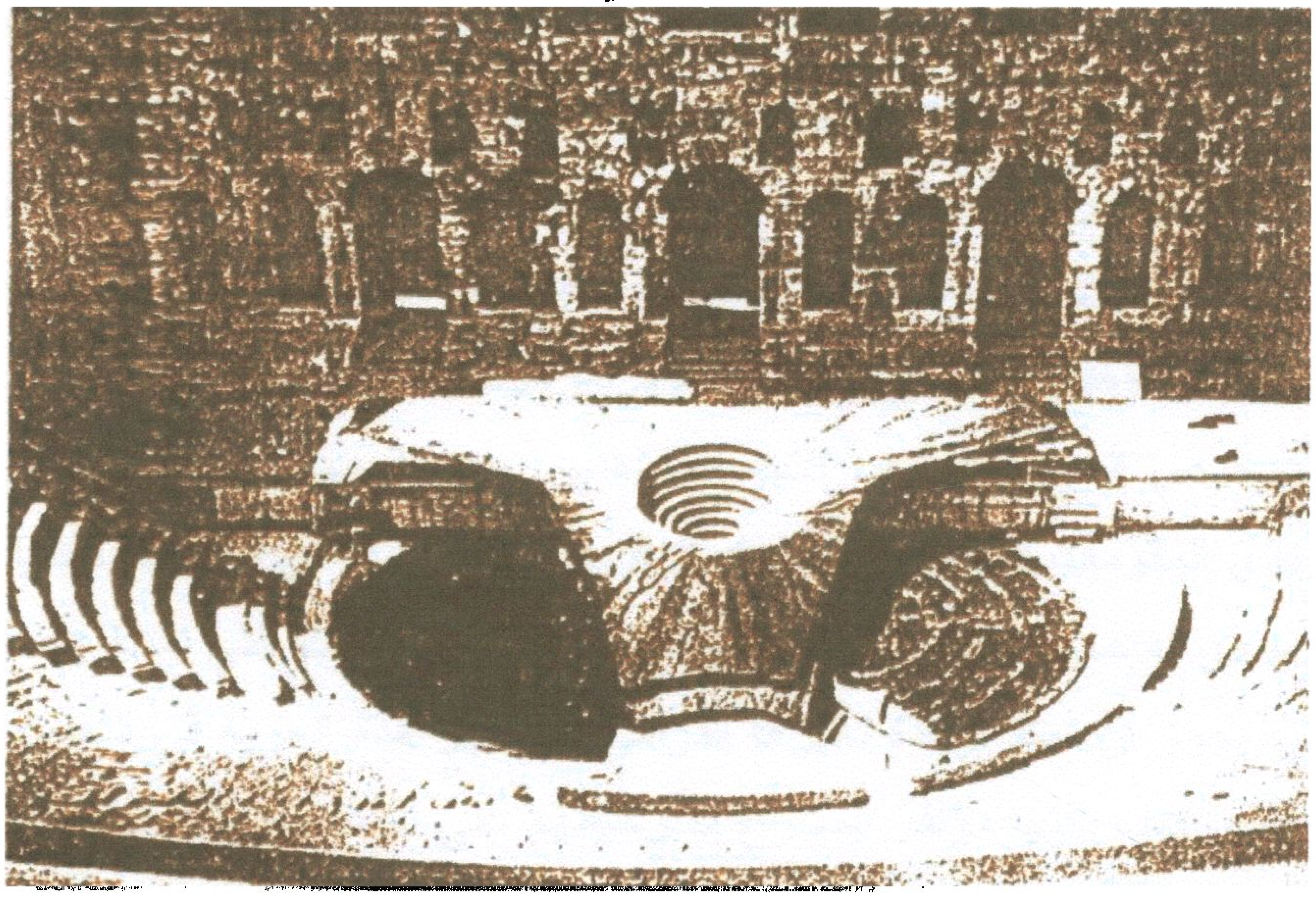
وقد استمر هذا الاتجاه في الكوميديا الجديدة لدرجة أن المنظر الخلفي أصبح له ثلاثة مداخل ، فاعتبر منظراً شبه واقعي لواجهة شارع ، ويشار في الحوار إلى شتى الأسباب التي تجعل المواقف تجرى في الداخل وخارجه في الهواء الطلق ، ومن ثم فعلى الرغم من أن مرافق المسرح العادية، بقيت هي ذاتها تقريباً فقد تغير المفهوم الشامل تماماً، من مسرح المنظر إلى مسرح العرض ولم يعد الحدث يتحكم في المنظر. وعلى الرغم من استمرار بعض التقنيات التقليدية أصبحت الأقنعة والملابس والتمثيل أكثر واقعية. بحيث كان المشاهدون يعتبرون ما يقدم إليهم هو شريحة حقيقية من الحياة [1]..

(1)Peter Arnold, The Theatre in its Time, Little Brown and Company, Boston,1981

عناصر الديكور وتقنيات المسرح:

كان المنظر يزود فقط بخلفية تقليدية وكان التمثيل يتم على ثلاثة مستويات، كما كان تحديد المنظر متروكاً لتخيل المشاهدين ولغة الممثل.

وفي الروايات المسرحية الأولى كان سقف المنظر يمثل "السماء" حيث يمكن للآلهة أن تظهر ولم تكن هذه البساطة المتناهية عيباً بل ميزة فقد خلا الطريق للاستخدام الخلاق للغة والتعبير وترك الممثل لخلق بيئته الخاصة. وكانت كلمات الشعراء تزود للتحديد الملائم للمنظر واللون المحلي ، وعدد من النصوص التي لدينا تجري أمام منزل أو قصر ، وكل أحداث مسرحيات سوفوكليس "أوديب ملكا" وغيرها تجري أمام قصر أوديب في طيبة ومسرحية "يوريبيدس" "ميديا" تجري أمام منزل "ميديا" في "كورنيثا" شكل (١٧ أ،ب) وفي مثل هذه الأعمال كان المنظر المعماري هو الأساس فيها[1].



شكل (١٧ أ) عرض ميديا "يوربيدس" تصميم روبرت د. ميتشيل
في موقعة الأصلي مسرح هيروأتيكس باليونان ١٩٨٥



شكل (١٧ ب) "سوفوكليس" – إلكترا تصميم سيتفن ل. جيليام جامعة ترينتي

(1) Peter Arnold, The Theatre in its Time, Little Brown and Company, Boston,1981

وفي المسرحيات التي كانت تعرض في أماكن أخرى كان المؤلف يحرص على التعريف بالمكان في البداية ، ورسم صورة بالكلمة تجري في المنظر الحقيقي، وهذا يوضح أن المسرح يحتفظ بعنصر هام من الطقوس فقول الشيء يجعله موجوداً.

ومن ثم فالخلفية المحايدة في المسرح الإغريقي أصبحت لوحة بيضاء، ويجوز للمصمم المعاصر أن يعرض عليها أي شيء يشير إليه المؤلف (من خلال التكنولوجيا المتقدمة لسينوغرافيا المسرح يمكن عرض شرائح مصورة سواء بالليزر أو الفانوس السحري) تعرض المناطق التي كان المؤلف يصفها لأحداث عرض مسرحي حديث يمثل الصورة التاريخية القديمة لمسرحيات إسخيلوس وتحقيق الوصف الإيحائي للمكان بالصور الحديثة ، أو من ذاكرة السينما حيث يمكن عرض صور معقدة يتحقق فيها الخيال الذي كان يعيشه مشاهد العروض التاريخية القديمة. وبهذه النقلة يمكن ربط القديم بالحديث حيث أن المتلقي أو المشاهد في عصرنا الحديث قد اطلع على الفضائيات والحاسوب، وأصبح المشاهد مواكباً لرؤى حديثة متطورة لم يطلع عليها مشاهد العصور التاريخية القديمة.

فإذا كانت سينوغرافيا المكان والمشهد الذي يرسمه مؤلف الدراما الإغريقية من خلال المناظر التي تصنع بالكلمات وحدها تبقى في ذهن المشاهد طالما أراد الكاتب لها البقاء .. فلا يوجد منظر مرسوم يحد من الحركة، وكأن المشاهد يتعامل مع مسرح يقدم دراما للراديو.

كما أن حرص المؤلف على شد انتباه المشاهدين، وهذه المرونة العظيمة التي تتاح للمسرحية والتي تعتبر إحدى المقومات القيمة في المسرح الإغريقي يمكن نقلها في المواكبة الحديثة، حيث لا تناقض – في الدراما – في اختصار الزمن .. وعلى العكس من ذلك، فالأحداث التي تستغرق عدة لحظات من الزمن الحقيقي، يجوز أن تمتد لزيادة تأثيرها الدرامي.. وتظهر هذه الحرية في التعامل مع الزمن بطريقة أخرى هامة، فنرى كيف يكتب مؤلفو المسرح مسرحياتهم على الرغم من أنها تعتمد على مادة أسطورية لا تزال تتكلم عن الموقف المباشر.

وفي المأساة الإغريقية يدرك المرء دائماً القياس الزمني الخرافي المزدوج للدراما الذي يحدث في الزمن الماضي والزمن الحقيقي للجمهور المشاهد .. وهذان الزمنان قد يلتقيان ويفترقان .. وقد تشتمل المسرحيات على إشارات مباشرة للخبرة الحالية للجمهور وعدم توالي زمني ظاهر يحكمه المفهوم المرن للزمن في المسرح.

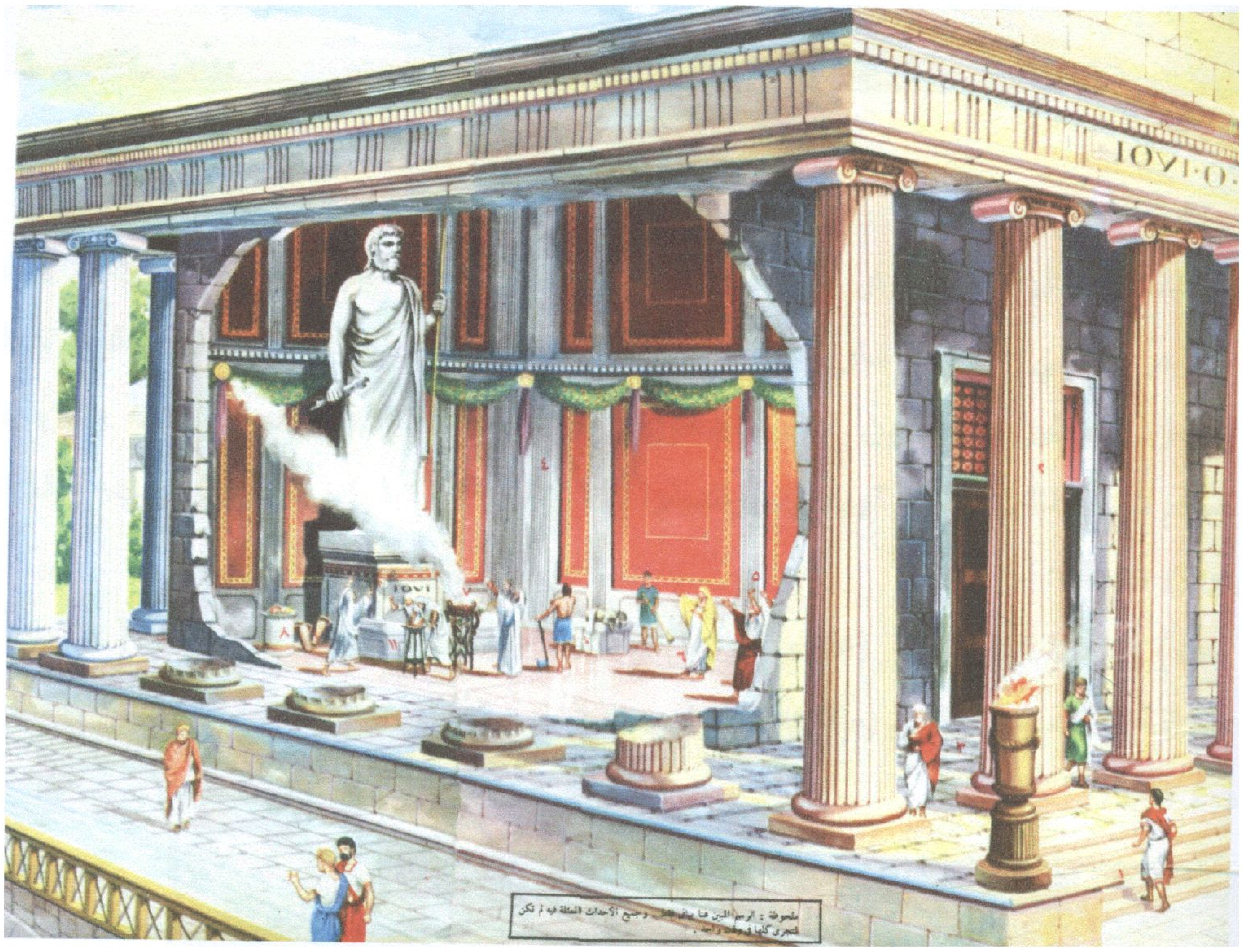
إذن يمكن تحقيق الرؤية التشكيلية للمنظر المسرحي في الدراما التاريخية من خلال المواكبة الحديثة، وما تركة التراث المعماري لتحقيق سينوغرافيا الدراما التاريخية.

المسرح الروماني:

كان للمسرحية الرومانية أكبر الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة ولكنها كانت تقليدا للمسرحية اليونانية وأول من اشتهر من الرومان في كتابة المسرحيات والذين هم من أصحاب الملهاة (الكوميديا) "بلوتس" الذى كان لكل مسرحياته نكهة شعبية قوية و" تيرنس " الذى كان أرقى من "بلوتس" أسلوباً وأقرب إلى الروح الإغريقية منه وإليهما يرجع الفضل فى احياء بعض الملاهى الإغريقية .

أما عن المأساة فكان "سنكا" من أشهر الكتاب الرومانيين، ومع ذلك لم يعرف بأنه كاتب بقدر ما يذكر بأنه فيلسوف يعشق مذهب الرواقيين (١).

أما بالنسبة للعروض الرومانية فقد كانت تقدم أمام منصة معمارية حافلة بزخارف تجعل منها خلفية خصبة بالزخارف والألوان المبهرة(٢). كما في شكل (١٧ جـ).



شكل (١٧ جـ) معبد روماني بزخارفه الداخلية

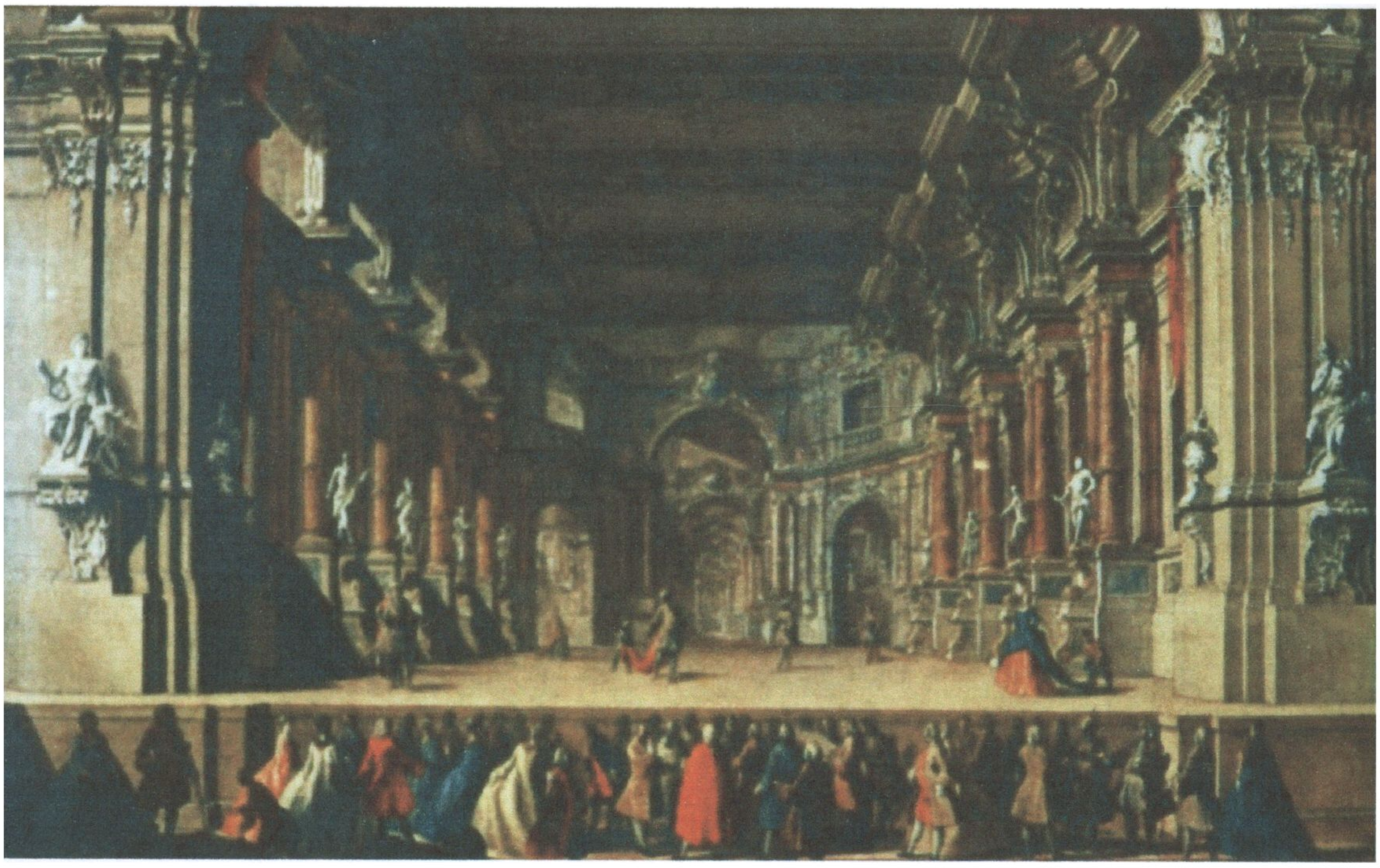
المسرح الإيطالي:

في إيطاليا خلال عصر النهضة قدم المخرجون أعمالهم المسرحية أمام خلفية من الرسوم الرائعة التي روعي فيها دقة المنظور الأيزومتري لتعميق الحدث المسرحي وإثارة البهجة في نفس الجمهور. كما نلاحظ في شكل (١٨).

---

(١) عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي.

(٢) تشلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، مكتبة الأدب ومطبعتها ، ترجمة دريني خشبة.



شكل (١٨) مسرح فيرنيزي - إيطاليا

وكانت إيطاليا على غرار غيرها من البلدان قد استشفت تأثير "إبسن IBSEN" والواقعية إلا أن الحركة المسرحية في هذا المضمار كانت لا تزال فاترة، ربما لأن الواقعية لا توائم الطبع الإيطالي.

ومن المؤلفين الإيطاليين "جابريل دانوزيو" (١٨٦٣-١٩٣٨) تنوع إنتاجه وكان يتمتع بـرواج شعبي ضخم في إيطاليا، كذلك "لويجي بيرانديلو" (١٨٧٦-١٩٣٦) وهو يعتبر بوجه عام أعظم مؤلف إيطالي ومن أعماله:

(الحق معك) و (كما تهوالي) و (هنري الرابع) والعديد غيرها ...... ويبين شكل (١٩) أحد أعماله. وكانت الفطنة والحساسية التي يمتلكها تجعلان من المادة الذهنية مادة درامية، ولقد نال جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٣٤.[1]



شكل (١٩)
مسرحية "هنري الرابع"
من أعمال المؤلف
الإيطالي "لويجي
بيرانديلو"

[1] فرانك هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية.

عصر الآلة والمدارس الفنية وأثارها في الرؤية التشكيلية المسرحية:

وقد اكتسبت التكوينات الجمالية أنماطا مختلفة، بالإضافة إلى ما صاحب ذلك من تطور في حركة الفكر في تصميم وتشييد البنايات الضخمة وتخطيط المدن .. وكان لابد للحركة المسرحية من التأثر بهذه التحولات، فبالإضافة إلى زيادة الإمكانات الآلية للمسارح فقد اكتسب الديكور المسرحي مفردات جديدة تعتبر انعكاساً للواقع المطروح، فدخلت الأشكال الهندسية من دوائر ومكعبات، وسطوح معدنية متقاطعة، وسلالم متحركة، وعجلات وأساليب إضاءة مستحدثة .. وبنيت المسارح كجزء من مجتمع صناعي ديناميكي الإيقاع..

وصنع المخرج الروسي "فيسفولد مايرهولد" **Fisfold Mayer Hold** ورش عمل لتطويع الأداء الجسدي ليحمل المضامين الإنسانية والعاطفية للنص، وفي نفس الوقت يعكس روح العصر الجديد [١]

وعادة ما تكون المدارس الفنية نتيجة طبيعية لعوامل سابقة ، لكنها ظلت تتجمع وتتقارب بحكم التجاوب والتجاذب بينها إلى أن تتحول إلى قوة دفع قادرة على حركة المد التي تصل إلى قمتها حينما تتشكل الخصائص المميزة.

والفنان – راسم المناظر – كلما كانت ثقافته واعية وراسخة كلما كان قادرا على تشكيل الخصائص المميزة لذلك الاتجاه الجديد الذي هو امتداد طبيعي متعاقب – لسلسلة طويلة تسير موازية للفكر الإنساني. فالمدارس الفنية – على خلاف أنواعها وأهدافها وعصورها – عبارة عن بلورة للدور الذي يلعبه الفنان في مجتمعه وعصره.

وراسم المناظر المسرحية عندما يبدأ في تكوين عمله وتشكيله لا يفكر على الإطلاق في أنه سوف يطبق اتجاهات مذهب معين على عمله لأن هذا سيحول الصورة المرئية إلى مجرد تطبيق ممسوخ لمبادئ هذا المذهب واتجاهاته – ولكن روح العصر والتأثير والتأثر بالأعمال السابقة والمعاصرة والمجتمع الذي يعيش فيه هي التي تؤثر في الفنان سواء بطريقة واعية أو غير ذلك.

وفي ضوء هذا نتعرض لبعض المدارس التشكيلية:

إن المدارس الفنية على اختلاف أنواعها وأهدافها ومميزاتها وعصورها .. هي بلورة لدور الفنان مصمم وراسم المناظر المسرحية .

وتقديم هذه المذاهب أو المدارس التشكيلية ليس مجرد عرض تاريخي لبدايتها أو تطورها أو استمرارها أو اندثارها إنما هي محاولة لتقصي ارتباطها بالمناظر المسرحية والإطلال عليها من وجهة نظر النقد الحديث الذي ينظر إلى الإبداع التشكيلي من عدة نواحي أهمها أن المنظر المسرحي في حد ذاته كإبداع فني لا يخرج عن نطاق مذهب أو مدرسة فنية تشكيلية محددة يتحقق من خلالها الخطوط الأساسية لسينوغرافيا المشهد، وينبع من جوهر وطبيعة الدراما باعتباره احد عناصر العرض المسرحي .

---

(1) http://www.squ.edu.om/stu/tht/history/italy.html

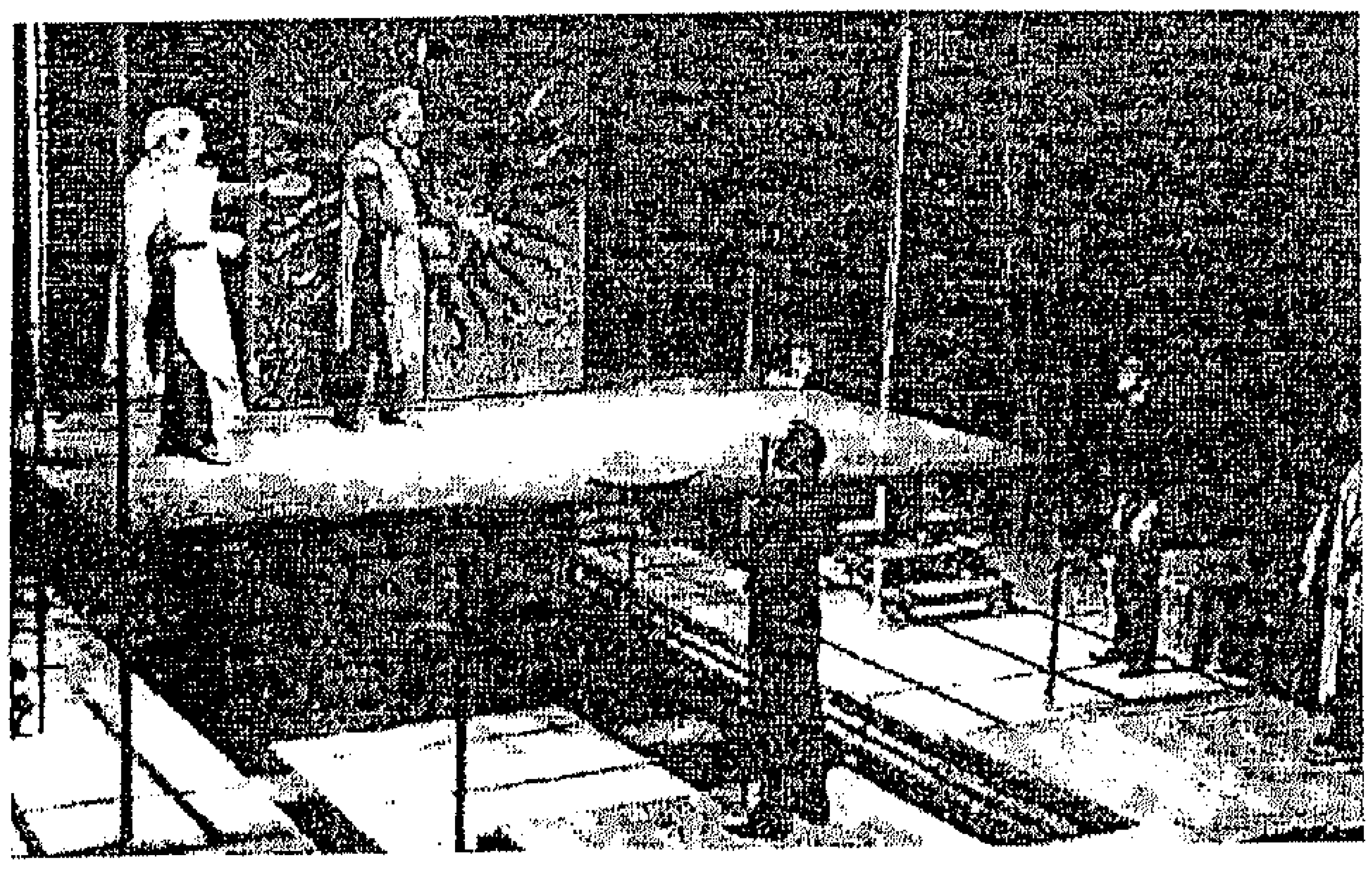
١. المدرسة الكلاسيكية: Classicism

نبع الجمال المثالي – في إطار الكلاسيكية من جمال الذات وأستمد منها حقيقته المثالية، حيث تكون هذه الصورة المثالية الكلية على أتم وأكمل من الصورة الفردية[١] .

وقد ظهرت المناظر المسرحية – للعروض المسرحية من الوجهة الكلاسيكية – في أسلوب الوضوح والصفاء فأضفت على العرض المسرحي الكلاسيكي شيئاً من السمو والوقار والجلال المستمد من مواقف من الحياة مع مراعاة الابتعاد عن العناصر التي يطلق عليها عناصر واقعية.

هذه العناصر سواء كانت مرسومة أو مجسدة أو مركبة أو مفرغة دائماً ما تكون خاضعة لمقاييس الجمال النسبي والهندسي للإنسان ومحققة المكانة الاجتماعية والدينية لكل الشخصيات الدرامية بالإضافة إلى إيجاد مكان يسمح للكورس أن يؤدي دوره بيسر وسهولة باعتباره الشعب والمعلق على الأحداث.

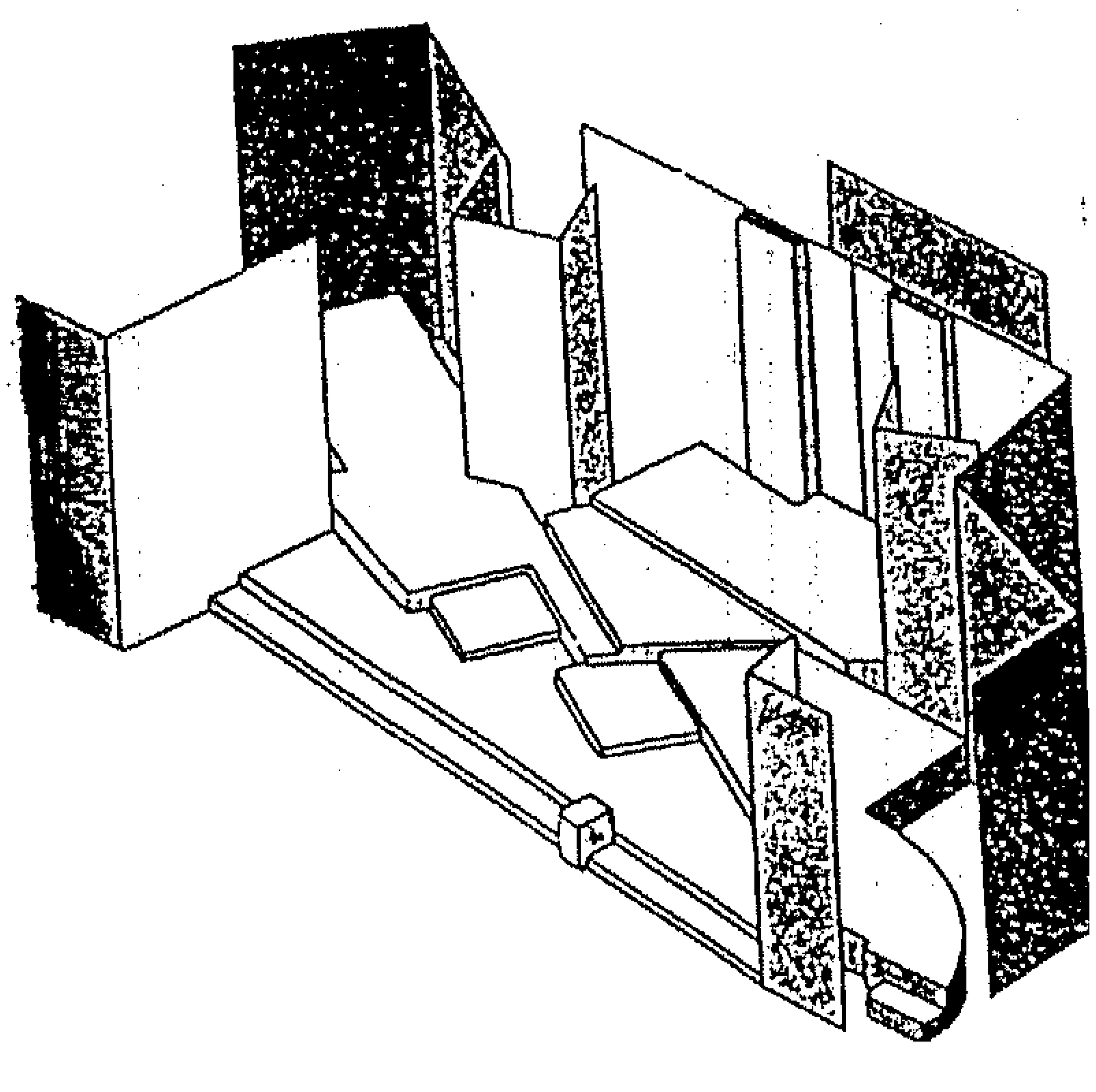
وفي عرض مسرحية (أوديب ملكا) لـ "سوفوكليس" على منصة مسرح الأزبكية بالقاهرة عام ١٩٤٠م. ظهرت المناظر التي تتضمن بعض الأعمدة والمسطحات المختلفة الارتفاعات والتي تحمل صفات الطراز (اليوناني) هذا بجانب التأثيرات الجمالية الكلاسيكية للملابس المسرحية التي أضفت على العرض المسرحي نوعاً من التواصل والحركة لجسم الإنسان. ويبين شكل (٢٠) أوديب ملكا – لندن.

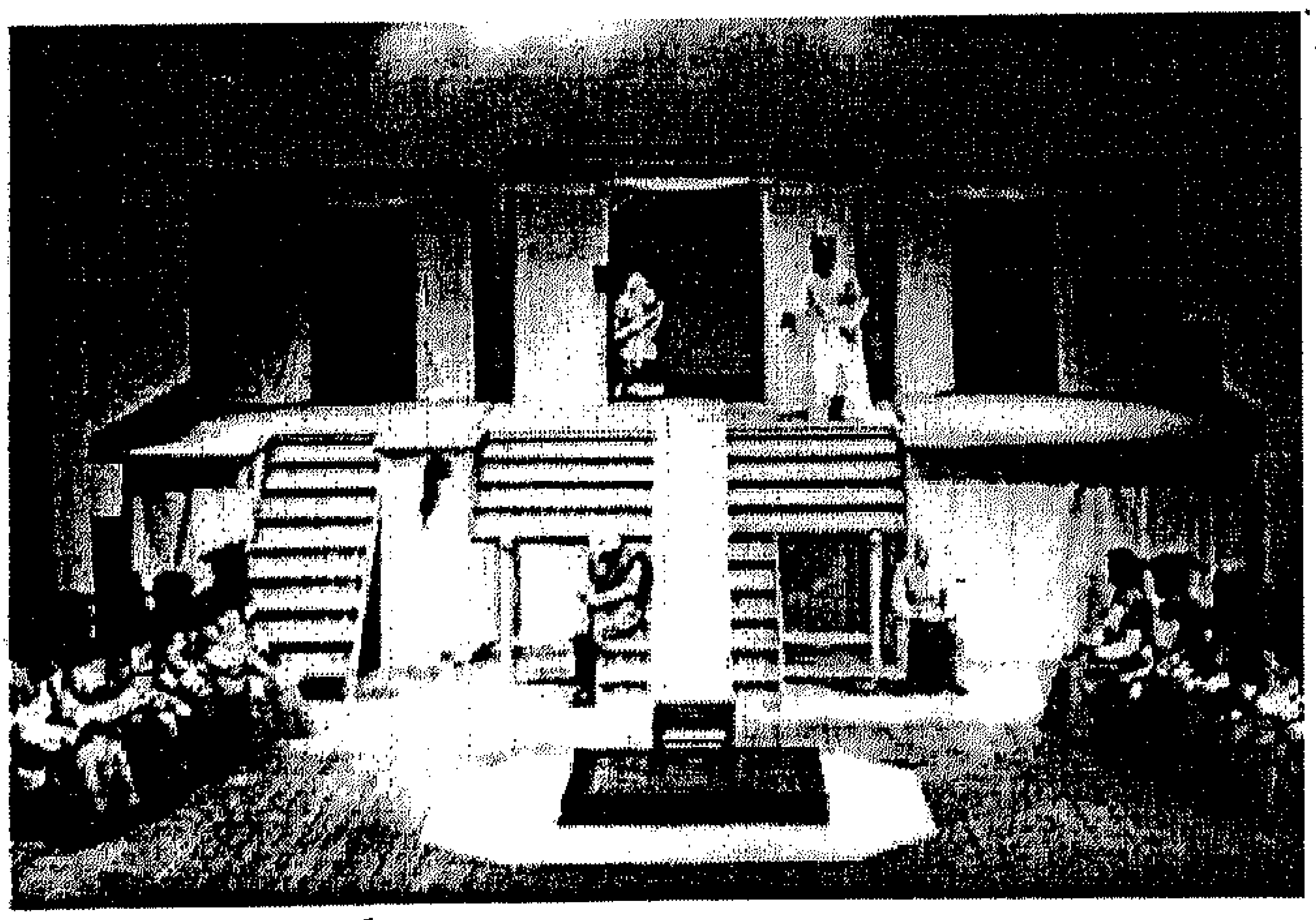


تصميم كولين وينسلو – إنجلترا



تصميم سفوبودا Josef Svoboda – ١٩٦٣





شكل (٢٠) رؤى تشكيلية مختلفة لمسرحية "أوديب ملكاً– سوفوكليس"

---

[١] حسن محمد حسن ، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٠١.

وقد أمتد نطاق وحدة المكان في المنظر المسرحي بحيث تشمل مدينة بأسرها أو قصراً بأكمله على ألا يخرج هذا المنظر عن حدود تلك المدينة أو ذلك القصر الذي تقع فيه الأحداث ولذلك كان هناك تشكيل للواقع في حدود البساطة ووضوح الرؤية ووحدة الأثر العام .. وهو ما انتهجته المدرسة الكلاسيكية الجديدة.

فالإبقاء على الأسلوب الأرستقراطي ، كان له أكبر الأثر على تشكيل الصورة المرئية بصفة عامة. ذلك لأنه في حركة الإحياء الكلاسيكي كان الموضوع بخصائصه بسيطاً، والشخصيات قليلة، واتصفت الأحداث بوضوح، ووحدة الأثر العام وقلة المشاهد والمحافظة على وحدتي الزمان والمكان.

وبالتالي فإن الديكور المسرحي أصبح يخضع في تشكيله للنزعات الفردية بحيث تتحول صورة إلى شكل جمالي متعارف عليه ويستمتع به أكبر عدد من الناس وليس مجرد تقليد لقوالب قديمة أو مجرد تسجيل للأفكار الخيالية للأفراد بل تستمد من صورة النموذج الأمثل لسينوغرافيا المشهد.

وفي عرض مسرحية (مصرع كليوباترا) – أحمد شوقي – على منصة مسرح الأزبكية بالقاهرة عام ١٩٣٩م ظهرت المناظر المسرحية بهذا التوصيف الحديث – حيث معبد الإسكندرية الذي يقسم جدار المسرح إلى قسمين:

القسم الأصغر: خارج المعبد وتنهض فيه شجرة باسقة.

القسم الأكبر: داخل المعبد وتظهر فيه حجرة الكاهن الأكبر "أنوبيس ، كما ظهرت المناظر التي تجسد عرش كليوباترا بزخارفها ونقوشها وبدت هذه القاعة في عدة مستويات مختلفة الارتفاعات للتعريف بشخصيات النص الأدبي ذات الأهمية الاجتماعية والسياسية.

والشكل رقم (٢١ أ،ب،جـ) رؤية تشكيلية لعرض كليوباترا.

وفي عرض مسرحية (فيدرا راسين) – كان الصراع قد تحول إلى صراع نفسي داخلي ولذلك بات الحدث يقسم إلى ما يسمى مناظر أو مشاهد، وأصبح أساس هذا التقسيم هو تغيير الرؤية تغييراً جزئياً داخل الفصل دون تغيير المناظر المسرحية. ويكون ذلك عند خروج شخصيات أساسية في الفصل أو دخول أخرى. وأما عندما تدخل أو تخرج شخصيات ثانوية فلا يتغير المشهد أو المنظر [1]. شكل (٢٢).

---

[1] محمد مندور ،الأدب وفنونه ، القاهرة ، ص ١١٠، ١١٣.

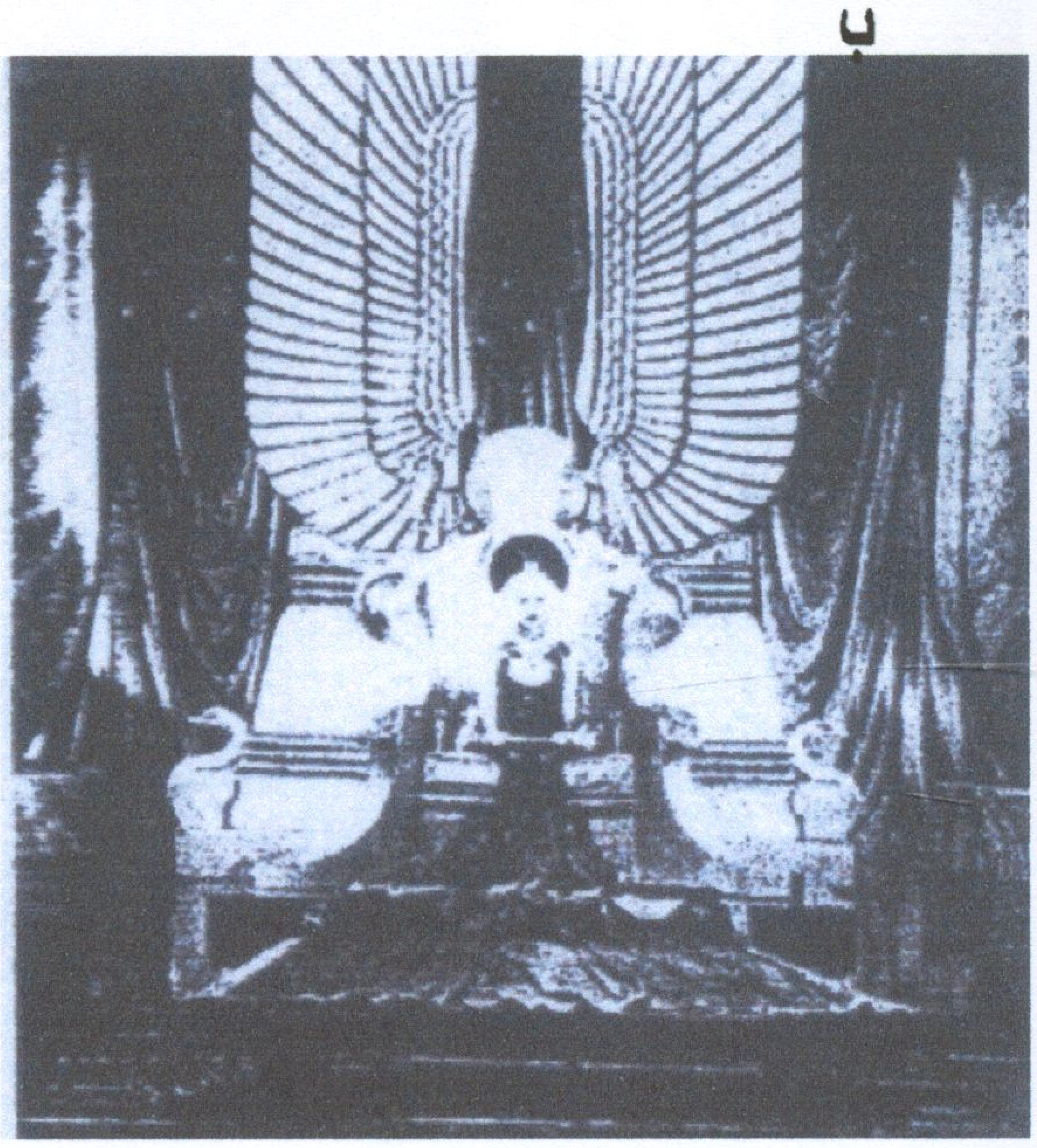
أ



شكل (٢١-أ)

مشهد خارجي لموكب كليوباترا

ب



من فيلم كليوباترا – اخراج سيسيل دو ميل ١٩٣٤- أمريكا

جـ



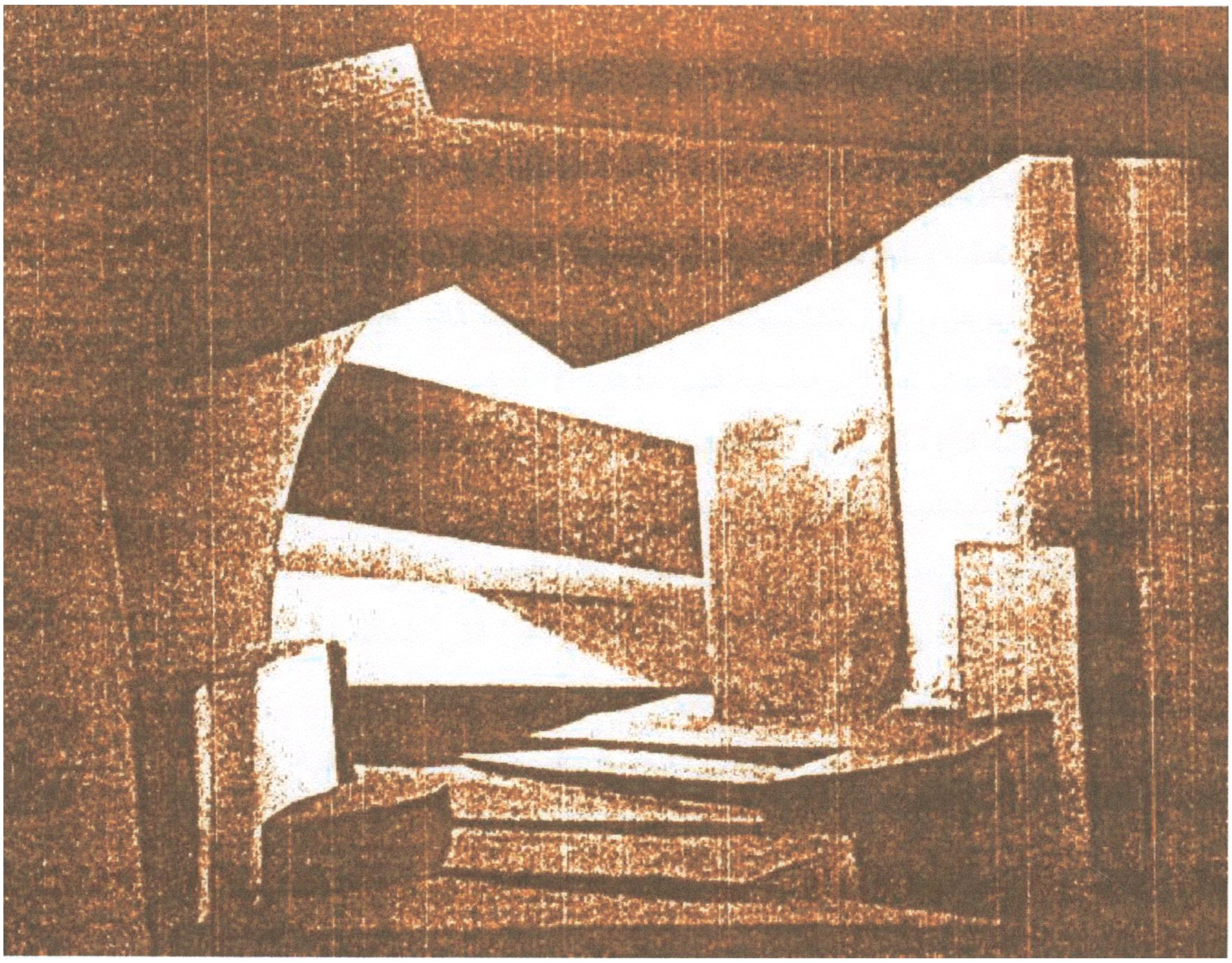
من فيلم كليوباترا – بطولة اليزابيث تيلور- ١٩٦٣

تصميم ملابس ايرين شرف ، لافيتوريو نينو

إخراج : جوزيف مينكوفيتش

شكلا (٢١ ب،جـ) الرؤية التشكيلية

لعرش كليوباترا وشكل التاج



شكل (٢٢)

مسرحية "فيدرا-راسين"

تصميم: الكسندر فاسنين = مسرح كامرني ١٩٢٢

إخراج: تايروف

٢. المدرسة الرومانسية: **Romanticism**

في أواخر القرن الثامن عشر حلت بالمسرح روح جديدة مقرونة بظهور الحركة الرومانسية فأخذ المهتمون بالمسرح يبحثون عن أسس الفن المسرحي في الحياة الواقعية بعيداً عن الفنون التقليدية الكلاسيكية، فتحرر المسرح من التقاليد القديمة التي سادت لفترة طويلة [١].

فالمذهب الرومانسي هو مذهب الانطلاق والجمال والحب والعاطفة والتنوع ..والذي يتسم بالرحابة في المادة والبناء وأسلوب التناول .. وبالتالي فهو قادر على إرضاء الخيال، وإضفاء الثراء والفخامة الزمانية والمكانية على مادته .. ومن هنا استطاعت المسرحية الرومانسية أن توفر لنا أمثلة رائعة على المزج المقنع بين العقل والعواطف والأفكار المختلفة. فأعطتنا أروع المسرحيات الإنجليزية مثل "هاملت"، "الملك لير، "عطيل"، "أنطونيو وكليوباترا" .. بالإضافة إلى روائع: فيكتور هوجو ، وأوسكار وايلد .. .. .. وكل هذه المسرحيات أعطت شكلاً مميزاً في التناول للسينوغرافيا مما أثرى الشكل المسرحي.

وهناك فارق جوهري بين الكلاسيكية والرومانسية حيث قال "هيني" الألماني (١٧٩٧-١٨٥٦) إن الكلاسيكية هي مذهب القيود، أما الرومانسية فهي مذهب الانطلاق

وترجع نشأة المذهب الرومانسي إلى منتصف القرن الثامن عشر وبالتحديد عام ١٧٠٥م عندما حلت بوادر ثورة عاتية على المذهب الكلاسيكي الحديث وحلت روح جديدة مقرونة بظهور الحركة الرومانسية في الأدب فأخذ المهتمون بالمسرح يبحثون عن أسس الفن المسرحي في الحياة الواقعية بعيداً عن الفنون التقليدية الكلاسيكية، وذلك حين ظهرت رسالة "جان جاك رسو" التي طالبت بالرجوع إلى حضن الطبيعة الدافئ والثورة على ما يقيد الروح الإنسانية بالقيود والتقاليد.

وقد اتجه الرومانسيون الأولون إلى الماضي، للعناية بالموضوعات التاريخية .. كما بالغوا في إظهار الأحداث والملابس والمناظر التاريخية على المسرح، والتي لم تقتصر على إظهار الواقع كما هو .. بل أضافوا إليه عناصر الجمال والفخامة والمبالغة والخيال والتي أثرت العمل التشكيلي لسينوغرافيا المسرح.

وأما عن الديكور المسرحي بمعايير المدرسة الرومانسية **Romanticism** فقد كان الخيال هو السمة الأساسية في التأثير على تشكيل الصورة المرئية التي تثير الإحساس بحياة الطبقة الدنيا، وتصف النزعة الإنسانية بشكل عام ..

ولذلك ظهرت المناظر المسرحية، وبدت كنتيجة طبيعية لتزاوج الخيال والشعور ضد المنطق والعقلانية .. كما بدت تعبيراً متفجراً عن ذات الفرد ..

فإثارة العاطفة والمشاعر والوجدان قد ساعد مصمم المناظر على تشكيل صور تجمع بين الخيال والواقع .. وتعتبر تركيباتها وتشكيلاتها مصدراً للإثارة عما يدور في مخيلة الفنان بدافع مشاعره وعواطفه .. ودائماً هي ذات ألوان خلابة منسجمة ،وبالتالي أصبح الفنان المصمم قادراً على أن يصمم صوراً مرئية يموج بها خياله الخاص وأصبح حراً في أن يطلق لخياله العنان وراء اللامحدود والمطلق[٢].

---

[١] لويز مليكه ، الديكور المسرحي، ص ١٧٧.

[٢] عيسى يوسف بلاطة ، الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٠م ، ص٨.

وقد كانت جميع المناظر مكونة من أجنحة جانبية (الكواليس) وستارة خلفية (الفوندو) فعندما كانت تظهر غرفة على المسرح كانت حوائطها – قبل ظهور الحركة الرومانسية – تتكون من أثنين أو ثلاثة من هذه الأجنحة الجانبية والفوندو الخلفي ولم يفكر أحد في وضع الغرف على شكل صندوق – وكان هذا بعيد كل البُعد عن تصوير الواقع. لذلك أجريت عدة محاولات فبدأت الأجنحة الجانبية تزول من على المسرح لتحل محلها حوائط على شكل مبان معمارية تعطي للمنظر أثراً واضحاً أكثر واقعية، كما نفذت القصور والجبال في شكل مجاميع مجسمة في غاية الروعة والجمال واستعملت مناظر مبنية تتكون من عدة أجزاء وتتفق مع قواعد المنظور حيثُ كانت تظهر المسافات البعيدة ممتدة إلى أميال طويلة بينما كانت هذه المناظر عبارة عن ستارة خلفية تشمل عرض وارتفاع المسرح مرسوم عليها المنظر في وضع منظوري شكل رقم (٢٣) واخترعت أيضاً المناظر المتحركة والطبيعية مثل ضوء القمر، وأشعة الشمس، اشتعال النار، ثورة البراكين وبالإضافة إلى الاهتمام بتصوير الرعد والبرق بطرق فنية وبهذه الأساليب المتعددة المختلفة والتحسينات القيمة تطور المسرح وأخذ يتجه نحو الفخامة في البناء والزخارف مثلما ظهر في مسرح (دوري لين) ومسرح (كوفنت جاردن) وغيرهما .. وفي هذه المسارح ظهرت أعمال الفنانين متمشية مع طبيعة المذهب الذي ساد في هذا العصر. ومن رواد هذا المذهب"ويليام كابون و "فليب جاك دى لوثر بورج" **(Deloutherbourg, Fhillippe Jacques 1740-1812)** [1].



شكل (٢٣) مشهد منظوري للحركة الرومانسية

والمنظر عبارة عن ستارة خلفية تشمل عرض وارتفاع المسرح مرسوم عليها المنظور

ويعتبر عرض مسرحية (هاملت) – "شكسبير" من العروض الرومانسية التي أبدعها الفن المسرحي – على منصة مسرح الأزبكية بالقاهرة من العروض الهامة من حيث إثارة الخيال والإيحاء بالشاعرية والتحليق في نطاق التجربة الداخلية بعيداً عن التجربة الخارجية.[2]

---

[1] لويز مليكه ، الديكور المسرحي ، مرجع سابق ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩.

[2] د.رمزي مصطفى ، الديكور والثورة ، مجلة المسرح ، العدد السابع ، يوليو ١٩٦٤ ، ص ٥٧.

٣. المدرسة الواقعية: Realism

بالرغم من أن كلا الفنين الكلاسيكي والرومانسي يحتويان على بعض عناصر الواقعية إلا أن الواقعية ، كمذهب يتخلل العمل الفني كله ، لم يتحقق في القصة إلا في القرن الثامن عشر، وفي المسرحية في أواخر القرن التاسع عشر، أما النظرية الواقعية فلم تصغ تمام الصياغة قبل النصف الأخير من القرن التاسع عشرة، وهكذا نرى أن المذهب الواقعي أحدث المذاهب المسرحية الكبرى من الناحية التاريخية والنظرية وهي رد فعل مقصود إزاء الرومانسية.

وقد حظي فن التصوير الواقعي الهولندي في القرن السابع عشر بالمصداقية والأمانة في نقل الحقائق وساعد تناول المناظر بهذه الواقعية في خلق صورة حية للواقع، وقد نشأ عن هذه المعالجة الواقعية للمناظر واقعية تتعلق بالملابس المسرحية وكافة التفصيلات الدقيقة [١].

فالواقعية في المسرح هي التي تهدف إلى إعطائنا تأثير الواقع وليس الواقع نفسه، ولقيت هذه الحركة أول تعريف لها على يد "فيكتور هوجو" . ففي عام ١٨٢٧ نشر "هوجو" بيانه المشهور وأعلن فيه أن الحياة في كل تنوعها يجب أن تكون النموذج الوحيد للمسرح وعلى المسرح أن يكون حراً في تقديم أي موضوع [٢].

الديكور المسرحي بمعايير المدرسة الواقعية :

تبلورت النزعة الواقعية في ظهور طبقات جديدة عاملة كادحة وأصبحت المادة المختارة للموضوعات[٣] وقد عالجت تلك النزعة – الواقعية – المضامين التي يزخر بها الواقع الاجتماعي ولاسيما الطبقة الكادحة .. وأعلنت الموضوعات الدينية .. وقد اعتمد الأسلوب الواقعي على المناسيب المختلفة بتشكيل مجموعة من المسطحات، للحصول على مستويات متغيرة تسمح للممثلين بالحركة في مرونة.

والمشكلة الآن تتمثل في مقدرة مصمم المنظر المسرحي في تحويل الواقع الحياتي المنظور في هذه الفترة الزمنية إلى واقع فني على خشبة المسرح يخضع لمتطلبات العرض من حيث آلية التحريك، وتغيير المناظر، وعلاقة ذلك بالممثل ككتلة تتحرك في الفراغ المسرحي باعتباره جزءاً من المعالجة التشكيلية للمنظومة المرئية. وتقديم الواقع الفني، لا يجب أن يؤثر بالسلب على المصداقية التاريخية .. كما أن المنظر المسرحي في هذه الحالة، عليه أن يحقق البعد التاريخي .. وفي نفس الوقت يحقق الموقف الإنساني، سواء كان موقفاً مأساوياً أو كوميديا. فمن الناحية الواقعية، يمكن أن يحدث في المكان الواحد أحداث مأساوية دامية أو ملهاه عابثة ضاحكه .. ولكن على المستوى الفني تكون هناك معالجات تشكيلية لإحداث نسق بين المكان والحدث .. هذا النسق يمكن تحقيقه من خلال استعمال مؤثرات مرئية .. فالدلالة السيكولوجية للون والإضاءة، يمكن من خلالها تحقيق أكثر من حالة مسرحية تناسب الحدث..فالنوافذ

---

[١] فريد ميليت، جيرالد بنتلي، فن المسرحية ، ص ٣٢٧ : ٣٤٥.

[٢] جيمس روس إيفانز، المسرح ، من ستانسلافكي إلى اليوم ، ترجمة فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، طبعة أولى ،يناير ١٩٧٩ ، ص ١٩.

[٣] هربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨م ، ص ١٥٤.

المغلقة، والألوان الباردة، والإضاءة الخافتة، الصادرة من أسفل إلى أعلى على وجوه الممثلين، تجسد جو التآمر أو الخيانة أو إضمار الشر للغير.
ونفس هذا المكان بألوان ساخنة، وإضاءة غامرة، ونوافذ مفتوحة، تتحقق فيه حالة السعادة والتفاؤل.

فالمخرج – يعاونه مصمم المناظر – يقدم لنا الواقع التاريخي، كما يتراءى لحواسنا دون إغفال لتفاصيله .. ودون تزييف له أو مبالغة فيه، فالمصمم يصوغ السينوغرافيا ويحولها لرؤية مواكبة للحدث.

وبالرغم من أن الكاتب الواقعي كان يكتفي بإشارات موجزة عن المناظر. فقد أصبح وصف المنظر من خلال التعليمات المسرحية مفصلاً كثيراً في أعقاب طغيان الواقعية التي عرفت بالطبيعية في أوروبا. وكما كان الكاتب الواقعي يجسد عنصر المكان والزمان والجمال والسمات الاجتماعية والاقتصادية والجسمية لشخوصه فإن مصمم المناظر الذي انتقل بتفكيره إلى الواقعية ظل يبحث عن أسلوب جديد للمنظر المسرحي عن طريق تجسيد مرئى للأبنية على المنصة المسرحية تحت تأثير فنية الإضاءة والألوان التي تثير الإحساس بالواقعية المفرطة، لينقل التاريخ بواقعه المرئي.

ومن الضرورى أن نميز بين المذهب الواقعى والمذهب الطبيعى .. فالطبيعى ينقل على المسرح ، أما الواقعى فقد اتجه فى أواخر القرن التاسع عشر نحو استبدال الأشياء الطبيعية بأخرى قريبة منها تصلح للعرض على المسرح .. ومن أهم فنانى هذا المذهب الفنان الروسى " ليون باكست – Leon Bakest " الذى تميزت أعماله بالألوان الزاهية ومحاولاته الجريئة[1] والروسى مكسيم جوركى(Maxim Gorki) بمسرحيته " الحضيض" شكل (٢٤).

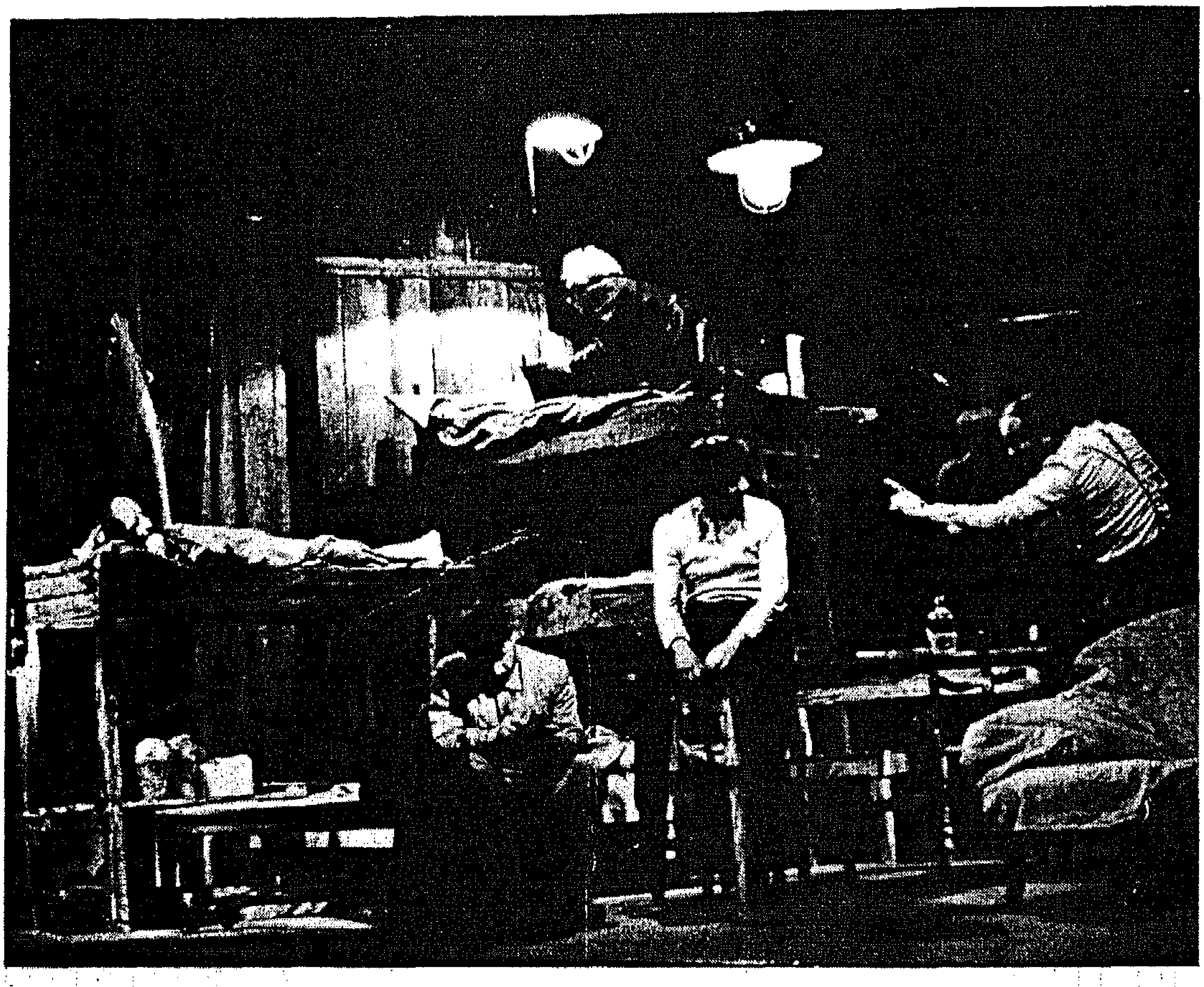
وفي عرض مسرحية "الناس اللي تحت" لـ "نعمان عاشور" التي عرضت على منصة المسرح المصري والتي تمثلت المناظر في تجسيد التضاد بين عالم قديم وعالم جديد يضمها معاً مكان واحد في آن واحد بغرض تجسيد الصراع بين هذين العالمين.

المكان هو بدروم العمارة الذي يرمز إلى مكان الشخصيات المقهورة التي تبحث عن حياة أفضل، كما يظل في نفس الوقت بؤرة التطلع إلى الشارع الواسع حيث الحرية والجمال.. واختيار البدروم كمعنى وتمثيله على خشبة المسرح بما فيه من إحساس برطوبة المكان، والنور الضئيل الذي ينبثق من الفتحات بأعلى الحوائط المطلة على رصيف الشارع .. حيث ينحدر الممثلون سواء في الصعود أو النزول.
وواقعية عناصر البدروم تؤكد الصورة التشكيلية لمحتويات النص الأدبية وهو الذي يحاول مصمم الديكور تأكيده. كما بينت مسرحية (الحضيض) لمكسيم جوركي.

ويلاحظ على مناظر ذلك العرض المسرحي استخدام عناصر بسيطة ذات صيغه واقعية تضفي على الصورة المرئية صفة المكان والزمان، وتحقيق واقعية النص الدرامي التي تسلم أذهان المشاهدين للتفكير العميق وإعادة النظر في نظم المجتمع وأوضاع الحياة بل إعادة التفكير في الموروثات اللاروحية بحذافيرها.. للوقوف على ما كان عليه ذلك التاريخ.

---

[1] لويز مليكة ، الديكور المسرحى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، يناير ١٩٦٦ ، ص ١٨٠،١٨١



شكل (٢٤)
الرؤية التشكيلية لمسرحية الحضيض "مكسيم جوركي"

٤. المدرسة الطبيعية:

اتخذ فنان المسرح "الطبقات الدنيا" مادة لموضوعاته الفنية ولذلك كانت اغلب المسرحيات في أواخر القرن التاسع عشر تنصب على معالجة الأمراض البشرية .. فالفنان المصمم يبدأ دائماً باتخاذ الواقع كنقطة دائمة للمعالجة التشكيلية، ولكنه لا يلتزم بحدود هذا الواقع، ولذلك ظهرت الطبيعية مندمجة مع ملامح المناظر الواقعية.

وتمثلت المناظر الطبيعية في مظاهر الحياة اليومية الزاخرة كالأسواق العامة والمقاهى والسكك الحديدية والمناجم. والمنظر المسرحي من منظور المدرسة الطبيعية تتغلب فيه الحقيقة المجردة ..

وتتجلى كافة عناصر العروض المسرحية الطبيعية في رؤية المشاهد للجو القاتم الذي يسود حياة فقراء الطبقة المتوسطة ، أو جو الإثارة المفتعلة والاتجاه إلى الوعظ الأخلاقي والصراع بين الإنسان والمجتمع (١).

(١) الإراديسي نيكولا ، المسرحية العالمية ، الجزء الثالث ، ترجمة: عبد الله عبد الحفيظ متولي ، مراجعة: حسن محمود ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٤٩ ، ص ١٧٣.

ولذا بدت المناظر المسرحية في هذا الاتجاه، وقامت على اهتمام أوسع بالتفاصيل وإيجاد وسط أو بيئة لها تأثيرها على الشخصيات الدرامية .. وبالتالي لم ير المصمم فروقاً ظاهرة بين المنظر المرسوم وبين الطبيعة .. فقد حلت المناظر الطبيعية مكان المؤثرات الإيهامية الساحرة للمرحلة الرومانسية.

وكان المصمم يؤمن بنسخ ومحاكاة أي مكان بدقة مبالغ فيها وذلك بمحاولة استخدام خاماتها الأصلية والعناصر التي تنتمي لتلك البيئة، فهو يعمل في رسم مناظره من خلال الحقيقة التي حددها المؤلف إنه ينقل إلى المتفرج صوراً طبيعية صادقة من الحياة العامة.

ومن خلال تصوير الطبقة المتواضعة بما فيها من خشونة وكفاح فقد بدت من خلال التكوينات الطبيعية مناظر للحقول والغابات والقرى واتضحت التفاصيل بدقة شديدة نتيجة للنقل الحرفي لتفاصيل الطبيعة نقلاً أمنياً بلا تدخل أو اختيار من ذلك المكان [١] أي نقل التاريخ بوقائعه وصورته للمشاهد.

وفي بعض العروض المسرحية الطبيعية يصور الكاتب شريحة من الحياة أو جانباً منها ليس من صميمها لكنه على هامشها متعمداً إثارة المشاهد في إعطائه صورة بارعة التصوير في مشابهتها للحياة من خلال صياغته لسينوغرافيا المسرح[٢] .

وفي هذا الشأن يعترف "هنري بك" "**Henry p.**" أحد أعلام المذهب الطبيعي بأن أعماله الفنية تنحصر في تسجيل حقائق الحياة تسجيلاً فوتوغرافيا مادياً دقيقاً، دون المحاولة للتدخل في تصوير هذه الحقائق بشيء من الفن أو الهرج أو الفلسفة أو التحليل قليلاً أو كثيراً.وفي عرض مسرحية (الباريسية) لـ "هنري بك" تم استنساخ وإعادة وإظهار كافة التفاصيل المعمارية لإيجاد وسط أو بيئة لها تأثيرها على الشخصيات المسرحية وفي ذلك توضيح للعلاقة بين البيئة والسلوك وتشجيع على إعطاء اهتمام أوسع لتفاصيل الإخراج على خشبة المسرح.

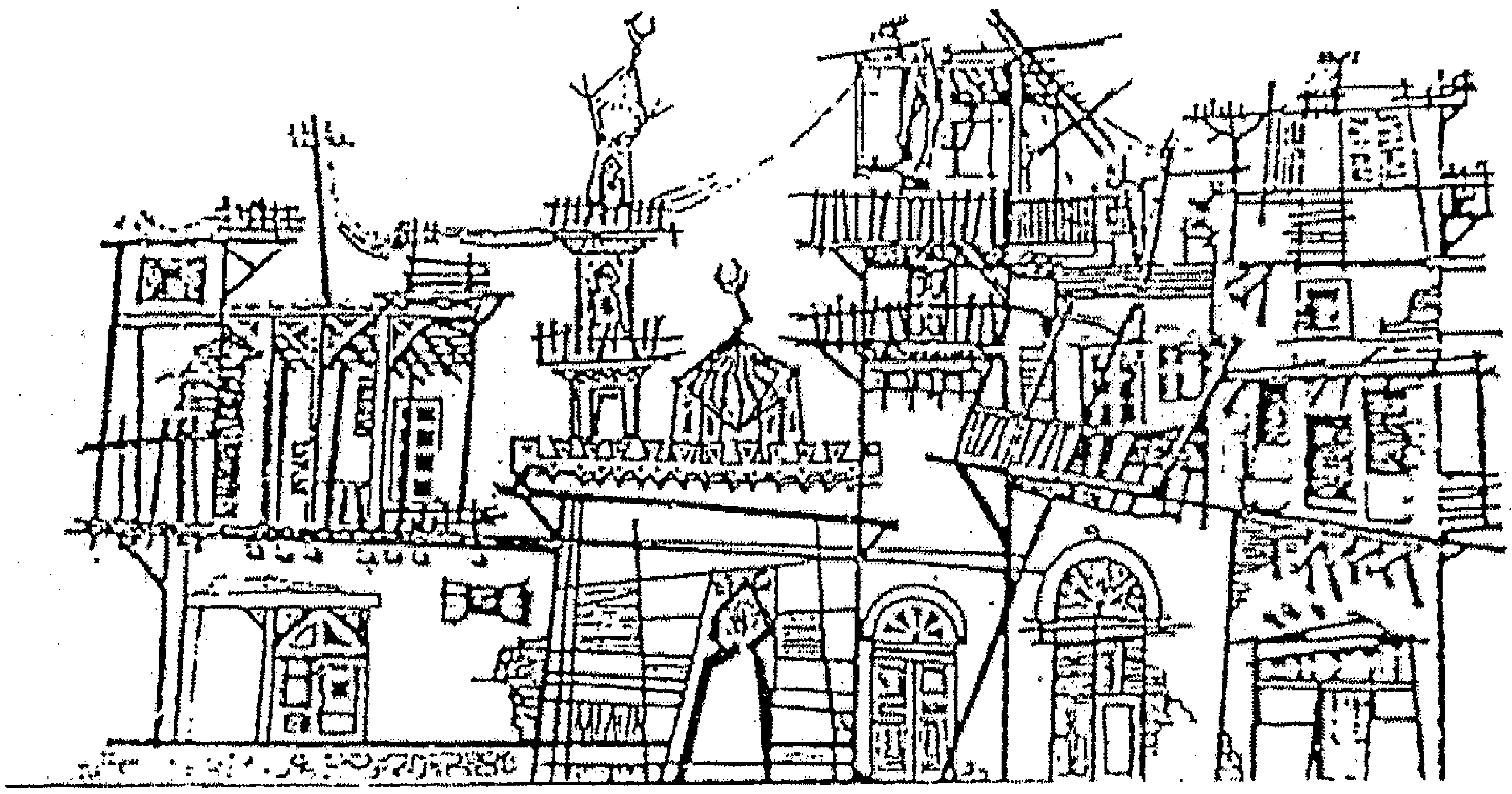
وفي عرض مسرحية "كوبري الناموس" لـ "سعد الدين وهبه" كان استخدام قطع الأثاث الممكن توفيرها من منازل الفقراء وأهل القرية البسطاء كوحدات وعناصر للصورة المرئية إلا أن استخدام صورة الكوبري جاء للتعبير عن وجود مصر في مرحلة انتقال من عالم قديم متمثل في الخلفية وعالم جديد حيث تبدو المدينة على الجانب الآخر من القرية والكوبري معاً. شكل (٢٥) ومن أعلام الطبيعية "سترندبرج / **Strindberg**" (السويد) "بيلاسكو / **Belasco**" و"ستانسلافسكي / **Stanislavesky**" (موسكو) [٣].

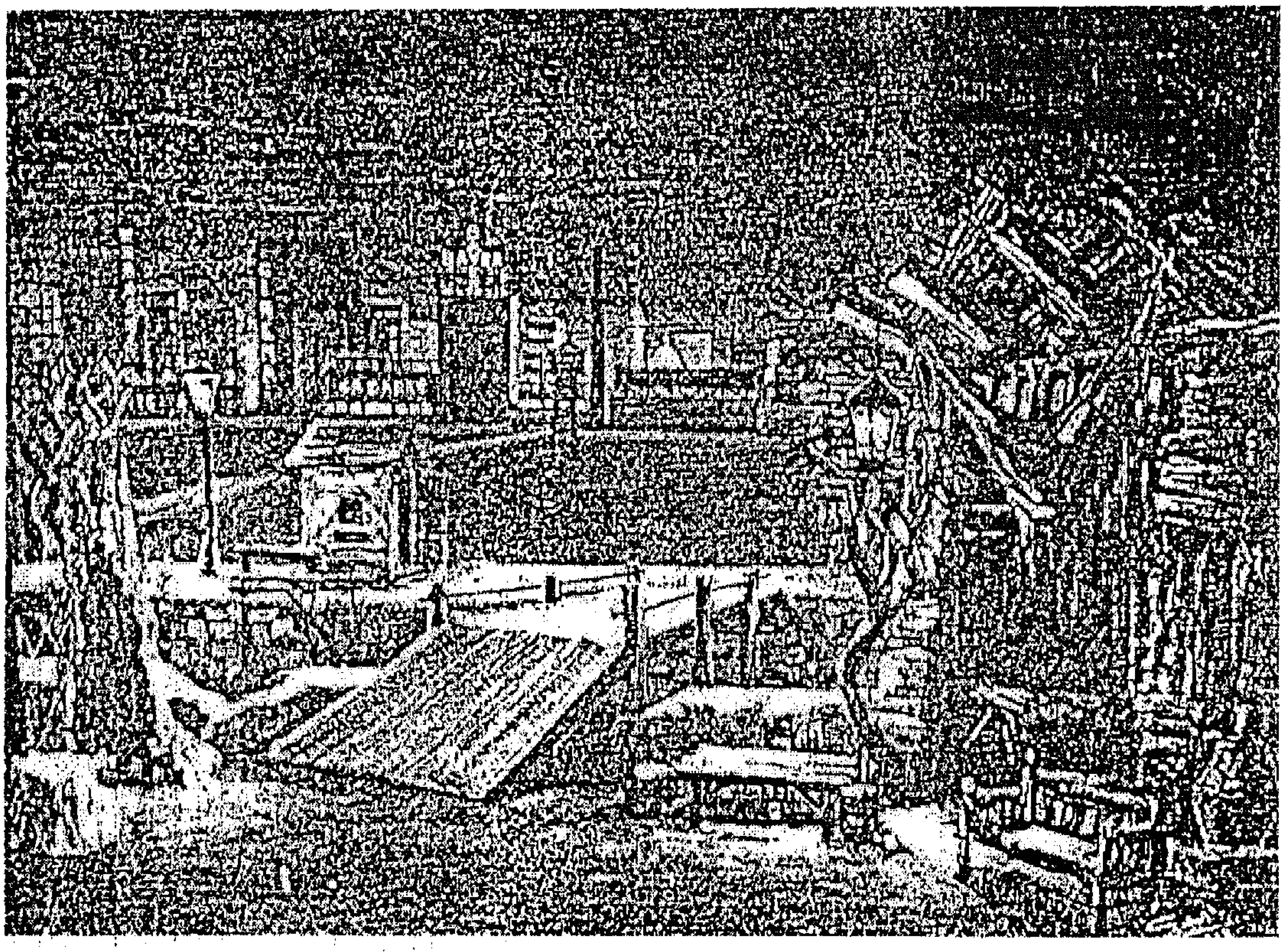
---

[1] Oscar. G. Brockett – The Theatre An Introduction, p. 345 , 346

[٢] دريني خشبة – أشهر المذاهب المسرحية – نماذج من اشهر المسرحيات – وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ص١٣٤–١٣٥.

[3] A.S, Gillette An Introduction to Scenic Design- London P. 36.





شكل (٢٥)

الرؤية التشكيلية لمسرحية كوبري الناموس لـــ"سعد الدين وهبة"

للفنان المصمم الدكتور "عبد الفتاح البيلي"

٥. المدرسة الرمزية: Symbolism

ظهر في أواخر القرن التاسع عشر حوالي ١٨٧٠ وجاء هذا المذهب كرد فعل للمذهبين الواقعي والطبيعي اللذين كانا يهدفان إلى إظهار التفاصيل على المسرح . وعلى ذلك فإن هذا المذهب يدعو إلى استبعاد التفاصيل واستبدالها بأشياء أخرى رمزية معتمدة على تلخيص المعنى الذي يُحسهُ المصمم في المرئيات .

وقد ابتعد المنظر المسرحي عن إظهار التفاصيل الكلية على المسرح بل استبدلها بأشياء جزئية رمزية مثل وضع كرسي يرمز إلى "قاعة العرش" والخيمة ترمز إلى ميدان الحرب والشجرة ترمز إلى الغابة .. إلخ ، وأصحاب المدرسة الرمزية يعتبرون الديكور الرمزي خادماً لنص المسرحية بدرجة تكفل له الوصول بالمعنى المقصود منه إلى نفوس المتفرجين، لذا فإن مصمم الديكور الرمزي لابد له من فهم ودراسة للمادة الأكاديمية ليكتسب منها أسس تكوينه المعماري والمواكب تاريخياً.

والمذهب الرمزي ينقسم إلى قسمين:

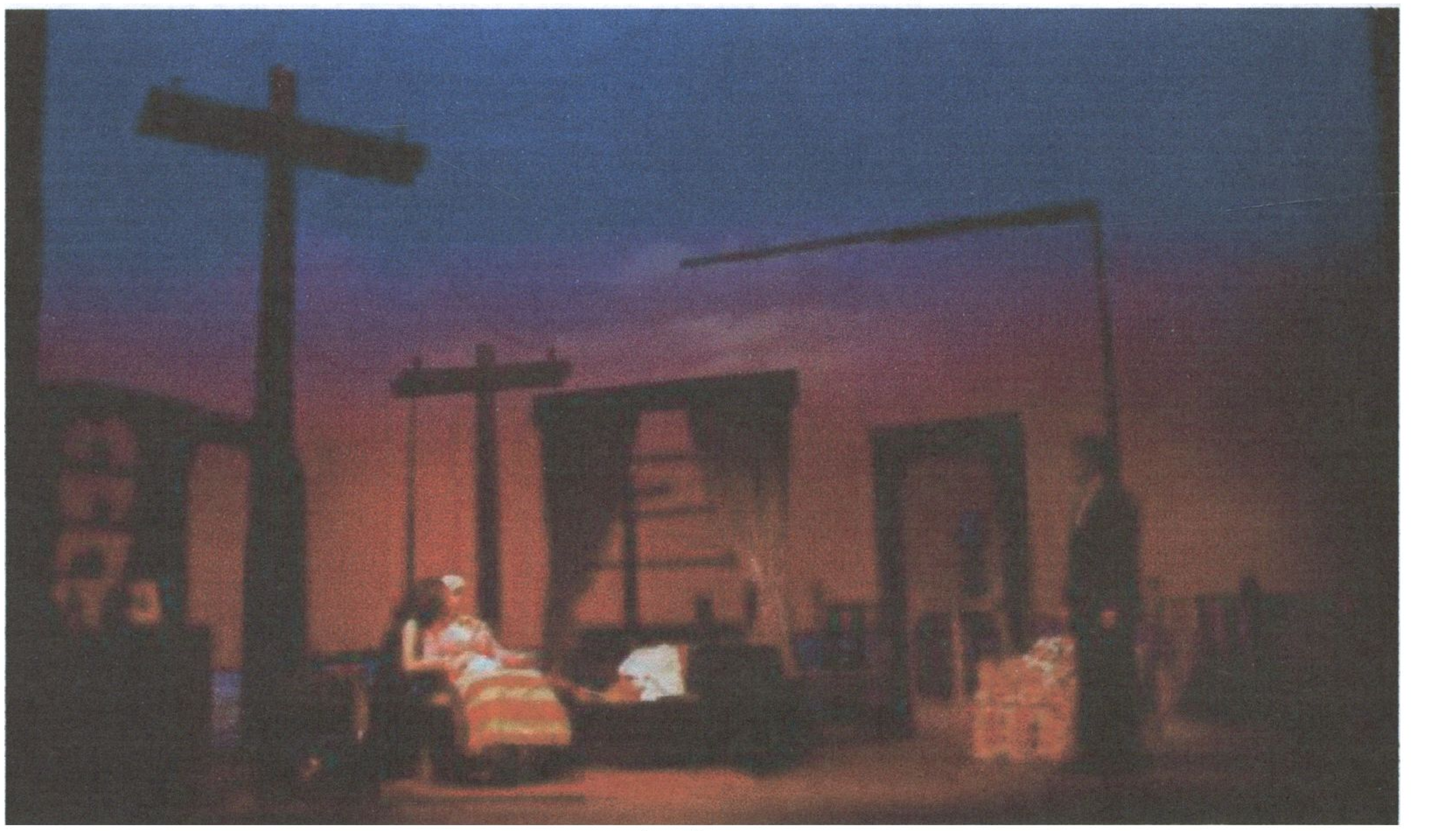
أ. الرمز المعنوي:

مثل إسدال الستائر فهي ترمز إلى الرهبة والفخامة والعظمة، واستعمال الإضاءة الخافتة والظلال لترمز إلى حالة نفسية معينة حتى لون الإضاءة نفسه رمزي مثلاً: الضوء الأصفر يرمز إلى الغيرة، والأحمر يرمز إلى الشر أو الدم ..الخ

ب. الرمز المادي:

وهو الرمز المحسوس كوضع شجرة ترمز إلى الغابة، أو شباك يرمز إلى منزل أو سلم يرمز للدور العلوي ..[1] شكل رقم (٢٦).

وهكذا اقتصر الديكور على العناصر التي تعطي انطباعاً عاماً عن أحداث الدراما.



شكل (٢٦) الشكل يوضح أحد أنماط المدرسة الرمزية

---

[1] لويز مليكه ، الديكور المسرحي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، يناير ١٩٦٦م ، ص ١٨٢،١٨١.

والملابس في العادة بسيطة وروعي فيها تحاشي التفاصيل التاريخية [١].

وقد عولج فراغ المنصة المسرحية باستخدام التراكيب المعمارية وذلك بتركيب مجموعة أعمدة تعبر مثلاً عن مكان له مهابة أو قدسيه ولذا اقتصرت – المناظر المسرحية على العناصر التي تثير انطباعاً عاماً من أفكار وجو المسرحية. [٢].

٦. المدرسة التعبيرية Expressionism:

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، اجتاح العالم موجة من السخط ورفض حنق العالم وقيمه الظالمة.. واتخذ هذا السخط شكل الهجوم على الأنماط البرجوازية ورفض القوالب الواقعية، واللجوء إلى التعبير عن هذا الرفض بأساليب غير تقليدية وبتحويل التخيلات والأحلام إلى شئ محسوس.

المنظر المسرحي تعبيرياً :

الفنان في هذه الحالة لا يحاول أن يصور أو يشرح حقائق الصيغة الموضوعية وإنما يجسد شعوره وإحساسه بهذه الحقائق الطبيعية .. فالقلعة التاريخية مثلاً يمكن أن ترسم أو تجسد بشكل أخر تماماً ولكنه يحدث نفس التأثير .. وهذا الشكل الأخر هو تجسيد لرؤية الفنان لهذه القلعة وإحساسه بدورها في الحدث التاريخي.

فالقلعة يمكن أن تكون تجسيداً لحالة من القهر والانغلاق عن العالم الخارجي وفي نفس الوقت يمكن أن تكون دلالة على القوة لملك عادل.

وقد بدت في المناظر المسرحية صفة المبالغة والتشويه والحذف والإضافة وبذلك فإن الفنان يحس إحساساً قوياً ويتضمن عمله الفني جانباً من هذا الإحساس [٣].

ولهذا تأثر المنظر المسرحي بسمات وخصائص المدرسة التعبيرية، وأصبح استخدام اللون عنصراً أساسياً في التعبير والبعد عن الظلال اللونية أو الإيحاء وسيطرت التركيبات البنائية البعيدة عن الواقعية المفرطة وذلك لإحداث نوع من الثراء والمرونة فقد تنكر المصمم لكافة القوانين القديمة ولجأ إلى تغيير الواقع عن طريق التبسيط والتفتيت والمبالغة وخلط الواقع بالرمز واستخدم أسلوباً تتحول فيه أي رؤية موضوعية أو واقعية إلى رؤية بالغة الذاتية بالغة الغرابة.

وبالتالي فقد حرر بعض المصممين الرؤية التقليدية للمنظر المسرحي وأعطوه اتساعاً وشمولاً باستخدامهم بعض عناصر المسرح كالأقنعة والملابس الغريبة لإعطاء جو من الخوف والريبة على بعض العروض الفنية.

وكان لاستخدام ألوان الإضاءة المسرحية أكبر الأثر في إضاءة المشاهد الهامة التي تتطلب تركيز الضوء أو إضاءة الأركان الشاحبة والمعتمة [٤].شكل رقم (٢٧)

---

(1) Oscar. G. Brockette – The Theatre an Introduction, P. 360
(2) Ibid.

(٣) هربرت ريد ، معنى الفن ، مرجع سابق ، ص ٤٧ ، ٤٨.
(٤) شكري عبد الوهاب ، الإضاءة المسرحية ، مرجع سبق ذكره.

ولعل تأثير التعبيرية كان في المناظر وهنا نجد الاتجاه إلى التبسيط حتى نرى أن المناظر لا تدل إلا على الأشياء الأساسية من شكل وملامح . فالحجرة مثلاً يدل عليها كرسي أو اثنان ، وحلبة السباق تدل عليها زاوية المكان الذي يجلس فيه المحكمون ، وهذا التبسيط هو محاولة لتأكيد الأشياء الأساسية بإعطاء المسرح جواً من التجريد .

ومن سمات المذهب التعبيري -- اشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية ، ونرى البيئة والناس في المسرحية من خلال تلك الشخصية الرئيسية.

ومن سمات شخصيات الروايات التعبيرية أنها تكون نماذج "Types" لا أفراداً عاديين ويسمون بأسماء رمزية [١]. ومع استخدام اللون والحركة والصوت لخلق المناخ الملائم للعمل الفني والابتكار في الأنماط الحركية لخلق اتجاه جديد في التعبير، والمناظر المتنوعة المصحوبة بالموسيقى والأصوات الرمزية والتمثيل الحافل بالحيل المسرحية والأقنعة والإضاءة التي تثير الخيال والديكور الخصب الذي يفسر بعض نواحي الخطة في المسرحية . كل هذا منح التعبيريين أسس اتجاهين مختلفين في الديكور، فقد تكاملا معاً لتقديم فكرة المسرح الشامل فالاتجاه الأول كان يميل لتشويه الحقيقة والثاني قدم تنظيماً منسقاً للمكان وظهر الاتجاهان في المسرح الألماني في العشرينيات وتواجد في بلاد وسط أوروبا (تشيكوسلوفاكيا) [٢]

والإضاءة في إخراج المسرحية التعبيرية عامل أساسي من عوامل نجاحها فلقد اعتمد التعبيري على استعمال الأضواء المتناقضة والإكثار من الأركان الشاحبة المعتمة واستخدام ألوان قوس قزح في تغيير المناظر وإتقان إظهار الوحوش وأطيافها والجن وغيرها. فالضوء أوجد التعبير السريع للمناظر وأكد العلاقات بين الشخصيات فاحتوى المشاهدين بتدفقه السحري والتفاعل العميق للظلال والأضواء أكد حضور الممثل وساعده في معايشة الدور الذي يقوم به.



شكل (٢٧)
الرؤية التشكيلية للمدرسة التعبيرية "أوجست سترندبرج"

---

[١] دريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ، مرجع سابق ، ص ٢١٤.

[٢] نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص ٧٣ : ١١٥.

المناظر التعبيرية:

كانت المناظر المسرحية عادة رمزية تميل للتجريدية ويتضح ذلك ويبرز من خلال استعمالهم للخط واللون والمجسمات.

ولقد عرف المصمم "سيفرت **Sievert**" فكرته عن الديكور بأنه يجب أن يقوم على المبالغة ، واتضح ذلك في تصميماته لمسرحية (طبول في النيل)، فالمسافة المسرحية التي قام بتصميمها مزجت بين الحقيقة والخيال وكانت مصدراً للإثارة والنشاط ، وطريقة مثلى لتخليص الأشياء من ارتباطها بالعالم الحقيقي وكانت مصدر التعبير التشكيلي الناتج عن عاطفة الفنان. ومن أشهر مصممي المناظر التعبيرية **E. Steein** شترن، سيفرت كلين **Sievert C. Klien**هوفمان **V. Hoffman** واستمرت التعبيرية إلى عام ١٩٢٥ بعد أن تركت أثراً واضحاً لا يمحى في تطور الفن المسرحي(١) . وقد خرجت المناظر المسرحية التعبيرية عن نطاق العقل والعلم وخضعت للأشراف في التحليل والبحث في النوازع النفسية وبالتالي فقد تركت تلك المناظر أثراً واضحاً لا يمحى في تطور الفن المسرحي(٢). ولقد حاول فنان المناظر تقديم الأشكال ليس كما تظهر للعين أو للفكر أو للمخيلة بل إظهارها على خشبة المسرح كما يجب أن تبدو من وجهة الإحساس السيكولوجي أنها تظهر حقيقة النفس كما تظهر التكعيبية حقيقة الشكل. (٣)

٧. المدرسة السريالية **Surrealism**:

ظهر هذا المذهب في الفترة ما بين الحربين العالميتين ، ابتعد هذا المذهب عن التصوير الحقيقي للأشياء واتخذ العقل الباطن أو اللاشعور كمصدر إيحاء له. (٤) والسريالية لم تقدم صورا تعبر عن أى تجسيد للتاريخ لأنها مذهب ضد الواقع الحى الذى نلمسه فى حياتنا (٥).

٨. المدرسة المعاصرة: **Contemporary**

يعتبر عام ١٩٤٥ هو التاريخ الذي اتفق على أنه بداية تاريخ المسرح المعاصر حيث تطور فيه الإحساس بالحياة والتعبير عن الذات، فالمسرح الجديد يعكس النزعة نحو تجزئة المجتمع والخضوع للتقنيات الحديثة والإقرار بأنها القيم التقليدية والإحساس بأن الحياة يجب أن لا تفسر بل تستشعر، وأن الشعور ينبغي أن يكون "مجموعاً إجماليا" للأحاسيس.

والحياة في تشابكها وتعقيداتها لا تسمح بوجود مجموعة من المعايير الثابتة والتأكيد على الشعور الذاتي، وليس التعميم الموضوعي .. ولعل أقدم تأثير على جماليات المسرح الجديد هو تأثير :

---

(1) Denis Bablet, The Revolutions of Stage Design, 1977, P.85, NY.

(2) Ibid , p.75,85

(٣) حليم جردان ، تحولات الخط واللون ، مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار للنشر ، ١٩٧٥، ص ٧٩.

(٤) لويز مليكة ، الديكور المسرحى، مرجع سابق ، ص ١٨٣،١٨٤

(٥) أحمد زكى ، الصورة الابداعية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص ١٠٨

الدادية:

فهناك تجارب في العشرينيات من القرن الماضي باستخدام الفراغ .. قام بها رواد المسرح الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية .. هؤلاء كانوا يحاولون تجاوز محدودية المسرح التقليدي كفراغ محدد منفصل عن الجمهور .. فعملوا على توظيف كل العناصر الطبيعية في المسرح باستخدام التقنيات الحديثة، بحيث تصبح العلاقة بين المشاهد والممثل أكثر مرونة .. ويصبحان معاً وحدة متكاملة.

المسرح البيئي:

وفي هذا الاتجاه يتم التعامل مع الفراغ الذي يقدم فيه العرض المسرحي ليكون الجمهور جزءاً منه .. فالأحداث تقع حول المشاهد باعتباره جزءاً من التشكيل الكلي للعرض ولمعالجة التشتيت البؤري، يجلس المشاهد على مقعد متحرك لمتابعة الأحداث التي تقع خلفه. ويندرج تحت عروض المسرح البيئي العروض التي تقدم في أماكن حقيقية غير سابقة التجهيز مثل الشوارع، الأماكن الأثرية أو المقاهي. وتكتسب عناصر هذه الأماكن قيمتها التشكيلية من خلال توظيفها ضمن النسق الحركي للممثلين .. مع استخدام الإضاءة التي يمكن من خلالها تكوين تشكيل جمالي عناصره الأساسية: الكتلة، ظلالها وجوانبها المضيئة.

ونخلص مما سبق بأن البحث التاريخي ذو قيمة عالية، وأي إشارة مرجعية للفترة الزمنية الخاصة بمسرحية ما تضيف إلى فهمها الدرامي ويجب على المصمم الإطلاع على الصور والرسومات المتعلقة بعروض سابقة لنفس الفترة الزمنيةوالاستفادة منها. أن حياة المؤلف والفترة الزمنية التي عاش فيها، والمكان الذي تقع فيه الأحداث، كلها يجب أن تعكس رابطة ما لتحقيق سينوغرافيا الدراما التاريخية لأن فلسفة علم التصميم للمنظر تقوم على أنه العلم الذي يبحث في ماهية كل ما هو كائن في العرض المسرحي، ولا يُعد المنزل أو مكان العمل سواء كان خاصاً أو عاماً – تجسيداً لحالة الفن في ذلك العصر، إن المنزل وتأثيث غرفة ما يعطي انطباعاً عن بعض التفاصيل الخاصة بتلك الفترة الزمنية وكيفية زخرفة ذلك بوضع طراز له يعتمد كثيراً على بؤرة الأفكار في المسرحية (الرمز الرئيسي). وعلى سبيل المثال قد تفتح رواية هزلية الباب على لمسات فنية مرتكزة على الفن الزخرفي، وعند تجسيد مسرحية ما لتساير العصر يحتاج الأمر إلى بحث دقيق عما يماثل الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والإكسسوارات اللازمة من إضافات للملابس والمكان.

إن الدراما التاريخية والمكونات الثقافية لها علاقة عميقة ببعض المسرحيات المرتبطة بأزمنة معينة وكذلك الرقص والأوبرا، ويمكن للمصمم تكوين ثروة معلوماتية من البحث ودراستها مع المخرج للعرض ثم تصنيفها في ملفات وهذه المكتبة للمعلومات المرئية تمثل الخطوة الأولى في عملية وضع السينوغرافيا والتصميمات للمسرحيات التاريخية.

ولقد تناول الفصل تعريفاً للسينوغرافيا كمصطلح لغوي حديث لأنه مفهوم الديكور المسرحي المتطور.

كما تناول الفصل رؤية للسينوغرافيا التشكيلية للمنظر المسرحي في الدراما التاريخيـة حيـث إن تطور المسرحيات سبق تطور المسارح ، وباستعراض التسلسـل التـاريخي تعـرض الفصـل للعـروض الفرعونية القديمة والمعابد التي تمت فيها العروض القديمة واتضح أن هناك دلائل تؤكد نجاح تلك العروض من خلال المناظر والسينوغرافيا من ديكورات ومشاهد ومناظر زخرفيه لتأكيد الدراما .. كما تنـاول نشـأة المسرح والمسرح عند الإغريق وأهم رواد التراجيديا الإغريقية وأهم الأمـاكن فـي المسـرح الإغريقـي وعناصر الديكور وتقنيات المسرح.

ويبين الفصل أن الخلفية المحايدة في المسرح الإغريقي كانت بيضاء ويجوز للمشاهدين رؤيـة إي شئ يشير إليه المؤلف من خلال السرد الدرامي كما يمكن من خلال التقنية الحديثة والتكنولوجيا المتقدمـة لسينوغرافيا المسرح من عرض شرائح مصورة باستخدام الليزر أو الاسقاط الضوئى تبين تلـك المنـاطق التاريخية القديمة وذلك لتحقيق الوصف الإيحائي القديم بالصورة الحديثة . كما بين الفصل أثـر المسـرح الروماني في المسرحيات الأوربية الحديثة وكذلك المسرح الإيطالي من خلال عصر النهضـة وبـين فيهـا أهمية عصر الآلة والمدارس الفنية وأثرها في الرؤية التشكيلية المسرحية وأكد الفصـل إمكانيـة تحقيـق الرؤية الفنية من خلال الخطوط الأساسية للمدارس الفنية التشكيلية ومدى الاستفادة منهـا سـواء كانـت المدرسة كلاسيكية أو رومانسية أو واقعية أو رمزية أو تعبيريـة أو سـريالية وفـي النهايـة المدرسـة المعاصرة ويمكن للمصمم من خلال تلك المدارس سواء بالدمج أو من خلال مدرسة بعينها تحقيق الرؤيـة التشكيلية لسينوغرافيا المسرح من خلال ما سبق.

الباب الثاني

العروض المسرحية للدراما التاريخية

الفصل الأول: تصميم المناظر المسرحية التاريخية.

الفصل الثاني: مشاهير مصممي المناظر المسرحية عبر التاريخ.

الفصل الثالث: اللون والضوء وأثرهما على المناظر المسرحية.

الفصل الأول

تصميم المناظر المسرحية التاريخية

- البدايات الأولى للعروض المسرحية التاريخية.
- الأبنية الأثرية والأثر المعمارى فى إبداع رؤية تشكيلية جديدة.
- الساحات المكشوفة وطبيعتها التاريخية.
- العلاقة بين النص الدرامي التاريخي وأماكن العرض المسرحي.
- أماكن تاريخية أثرية تصلح لإقامة عروض الدراما التاريخية عليها.
- معالجات تشكيلية لأوبرا عايدة.

تقديم :

كانت العروض الفنية – في الفترة المتقدمة من التاريخ – مجرد رقصات وأناشيد، تؤدي بالقرب من المعابد .. لكنها تطورت في العروض اليونانية القديمة، وأصبح مكان العرض الفني عبارة عن ساحة مستديرة، يلتف حولها جمهور الحاضرين وقوفاً وجلوساً .. ويؤدي أفراد الجوقة والراقصون المقنعون أدوارهم .. وهذا يعني أن منصة العرض المسرحي أخذت في التطور في بدايات التاريخ الأولى.

وبجانب ذلك، فقد استخدمت منحدرات التلال المحيطة بالقرية .. بعد إجراء بعض التعديلات عليها.. لتصبح صالحة لوقوف المشاهدين أو جلوسهم عليها .. وإن كان هذا الانحدار نصف الدائري يفرض أن تكون الأوركسترا مستديرة الشكل.

وعلى الرغم من تقديم العروض المسرحية التاريخية في وضح النهار، في مسارح مكشوفة إلا أنه قد شوهدت بعض العروض التمثيلية التي استخدمت فيها أضواء المشاعل.

ورغم انتشار فرق الأكروبات، والحواة، ومسرح العرائس .. فقد فرضت الحركة التمثيلية قوتها – داخل الكنائس وخارجها – بعرض النصوص الدرامية الدينية التي ازدادت شعبيتها بين جمهور الحضور .. وأدخلت على هذه التمثيليات الطقوسية بعض الإضافات الشعرية .. ثم غلبت لغة الشعب على لغة الكنيسة. ولكن لوحظ أنها تمزج التاريخ بالأسطورة والجد بالهزل .. ولم تلبث أن تخللها المشاهد المضحكة وغيرها.

وقد تعددت – في العصور الوسطى – أشكال المنصة المسرحية .. فصنعت من ألواح خشب، وارتفعت عن سطح الأرض بواسطة بعض الأعمدة، ووضعت القوائم الخشبية على الجوانب لتمتد بينها ستائر من القماش ليختفي خلفها الممثلون لاستبدال ملابسهم، حيث تقام بعض المسارح بين الأشجار وفي الحدائق وغيرها.

كما وجدت مسارح الهواء الطلق على عربات تحتوي على بعض المشاهد الخلفية بالإضافة إلى بعض المسارح الأخرى وثيقة الصلة بالمواكب الدينية والانتصارات القومية .. وكانت أقواس النصر تستخدم خلفيات لها تأثيراتها الواضحة من الناحية الوظيفية والجمالية.

هذا وقد شيدت بعض المسارح خارج أسوار المدن لأسباب صحية وسياسية .. ولم تكن المناظر بالمعنى المتعارف عليه وذلك لإتاحة حرية التخيل للمشاهدين، وسرعة الانتقال من مشهد إلى آخر.

* البدايات الأولى للعروض المسرحية التاريخية :

يعتبر انتقال الإنسان من الرقص البدائي إلى التعبير بالفعل الإيحائي تطوراً كبيراً .. حيث المكان المناسب لأداء هذه الرقصات، أو ما يسمى بالطقوس الراقصة – هو نفس المكان الذي تقدم فيه القرابين وغيرها ..

وبالطبع كانت الساحة التي تتوسط الأبنية هي أنسب الأماكن لتقديم مثل هذه الطقوس التي يؤديها السحرة أو الكهنة .. فقد اتخذوا فراغات في أماكن العبادة تقدم فيها طقوسهم، بما يتناسب ونظامهم الكهنوتي"[1] وفي هذا الصدد يقول الدكتور "ثروت عكاشة" : " إن مصر الفرعونية كان بها مسرح دنيوي .. إلى جانب المسرح الديني ..

---

[1] تشلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة: دريني خشبة ، دار النشر.

ولقد وجدنا المسرحيات التاريخية الكبرى مثل "ميلاد حور وتأليهـه" ، ومسرحية أخلاقية مثل مسرحية "إيزيس وعقاربها السبعة" ، وملهاة صريحة مثل "هزيمة أبونيوس" ، كما وجدنا مسرحيات سياسية عميقة ضد الفرس لا تبيح مثلها أي سلطة أجنبية حاكمة) ٢(١) . ولقد اتضح أن هناك الكثير من الشواهد التي تتصل بمكان العروض المسرحية التاريخية، منها المعبد، أو القاعة الواسعة من قاعات الدور الخاصة التي كانت تهيأ للفريق المسرحي الخاص بكبار الأعيان عدا الفناء، أو بهو الأعمدة التي كان استخدامهما للتمثيل يتم بعد أخذ موافقة الكهنة.. كما أتضح من كشف قام به "بيسون دي لاروك" أن هناك مقصورة أقيمت على أعمدة في بلدة "الطور" .

وقد شهدت العصور الأولى من التاريخ، صدور قانون يقضي بأن تشيد مدرجات للجلوس بالمسارح لراحة المشاهد أثناء مشاهدة العرض الفني ٣(٢) . .بجانب ذلك تم استحداث وسائل للإخراج، واتسعت منصة العرض المسرحي، واستخدمت الحيل والخدع المسرحية .. كما استخدمت المناظر المرسومة .. وأحياناً كان يتم الاكتفاء بالحائط المزخرف كمنظر خلفي لجميع العروض المسرحية المتقدمة. ومنذ فترات التاريخ المتقدمة كانت العروض الفنية تقدم في القاعة الواسعة أو داخل المعابد أو خارجها، وعلى شواطئ البحيرات المقدسة عند قدماء المصريين. وتعد المنضدة – التي كانوا يذبحون فوقها قرباناً للآلهة – أول منشأة نحو إقامة التمثيل المعروفة .. ولقد تطور المسرح اليوناني من المنضدة إلى ساحة الرقص الدائري المدكوكة والمحاطة بالمقاعد، حتى أصبح أشبه ببناء ضخم ذي تخطيط معماري متناسق .. لكنه لم يكن يشمل على شئ من الزخرف بعد. وهناك تقارير كاملة عن وجود المناظر المصورة في المنصة الرومانية .. وتم الاكتفاء بالحائط المزخرف كمنظر خلفي لجميع المسرحيات.

وكان مسرح العلبة الإيطالي يستوجب إيهاماً بصرياً، حيث إن خشبة المسرح يفصلها عن المتفرج إطار لها مما يغربه عن أي مسرح آخر.

وإذا كانت الخشبة الكلاسيكية الضيقة قليلة العمق، في حالة وجود حركة مجاميع .. ويحدها وجود متفرجين أرستقراطيين .. ففي المقابل نجد أن خشبة المسرح الكبيرة في العصر الإليزابيثي تسمح بوجود مشاهد جماعية ومعارك وغيرها.

أما العروض التي كانت تقام أمام الكنيسة، فكانت المناظر تجتمع فيها مصفوفة كالبيوت .. الواحد بعد الآخر .. بحيث يكون أولها الجنة في علوها، ويكون آخرها منظر جهنم في أسفلها.

ومنذ بدايات القرن السادس عشر الميلادي .. كانت المنصة المسرحية تتمثل في نوع الخشبة الأولى .. خشبة ذات طابع إعجازي طقسي يوحي بسرية الدين .والخشبة الثانية في الدور الثاني، وهي خشبة متحركة .. أما الخشبة الثالثة فتختص بالتقنية المسرحية.

وقد وضع الألمان والفرنسيون الخشبة الأولى في الميدان الواسع في المدينة .. مع ديكورات مناسبة لموضوعات الدراما الدينية المسيحية .. وذلك بجانب ظهور مسرح الهواء الطلق .. وهو عبارة عن عربات تحتوي على مشهد من المشاهد لتكون خلفية للعروض.

---

(١) د. ثروت عكاشة ، الفن المصري ، مرجع سابق .

(٢) تشلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مرجع سابق .

وقد أتاحت بعض أنواع المسارح فرصة ظهور أنواع عديدة من خشبات المسارح المختلفة شكلاً وحجماً، الأمر الذي ولد إحساساً جمالياً بالمسرح.

ومن أمثلة منصات المسرح .. المنصات العارية من الخشب .. والمضاءة من أعلى إضاءة قوية باستخدام مثلث الإضاءة المعلق .. ويراه المشاهدون .. تلك الأساليب التي تستخدم في حالة تقديم العرض الفني داخل بيت أو بهو أو في قصر أو ساحة معركة .. "وهذه النوعية من المسارح، تتطلب عدداً من الممثلين وتتطلب طابعاً فيزيقياً حقيقياً"(١).

هذا وترجع أهمية المعالجات التشكيلية للدراما التاريخية، إلى ندرة الشكل فى العمارة المسرحية والمسارح الكلاسيكية التي كانت من المباني الأثرية المعمارية، ومدى ما تعكسه من العروض المسرحية.

العروض المسرحية في مصر الفرعونية:

يمكن تقسيمها الى :

١. الاحتفالات الطقسية مثل:

أ- الاحتفال بتنصيب الملك: وكان يقام في معبد خاص،ملحق بهرم الملك، حيث يلتف الجمهور حول العرض،الذي يقدم في مجموعة هرم زوسر المدرج.

ب- عرض المقصورة: وهو من العروض الطقوسية الإلهية، التى يحتفل بها في الهواء الطلق أربعة وعشرين يوماً .. وهو احتفال بانتقال الإله آمون من معبد الكرنك في استعراض خلال طريق الكباش، بذكرى الزواج المقدس بين الإله آمون، والإلهة "موت".

٢. المسرحية الدينية:

وهي محاكاة لأحداث الماضي ...، قوامها الأشخاص والحوار .. مما يجعلها عرضاً مسرحياً خالصاً تدل الشواهد على أن مكانه كان المعبد ..

ولم تكن المسرحيات الدينية تتسع لغير المشاركين، ولذا لم تكن ثمة حاجة إلى شرفات للنظارة "المشاهدين" غير أنه مع بدء الإمبراطورية الطيبية الثانية .. بدأت هذه الشرفات تدخل في بناء المعبد "(٢).

٣ . *عروض البحيرة المقدسة:*

يقول "هيرودوت": "على شاطئ البحيرة المقدسة .. وحين يرخي الليل سدوله، يقام عرض يمثل آلام أوزيريس .. ويضيف: "وكان المصريون يسمونها مسرحيات الأسرار ..

وعلى ضفاف البحيرة المقدسة، كانت تقدم أيضاً عروض درامية بقيت أجزاؤها منقوشة على جدران معبد إدفو.

---

(١) جيمس روس إيفانز ، المسرح التجريبي من ستايسلافكي إلى اليوم ، ترجمة: فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ١٩٧٩، ص ٥٤ ، ٥٧ ، ٥٨.

(٢) د.ثروت عكاشة ، الفن المصري ، مرجع سابق .

العروض المسرحية اليونانية:

قد مر تطور شكل قاعة العرض المسرحي باليونان القديمة .. بثلاث مراحل رئيسية:

أ- اذا كان أن أي شكل احتفالي للإنسان البدائي، قد يتخذ شكلا الطقس الديني.. فإن العروض الإغريقية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعبادة الآلهة مثل "باخوس" و"ديونسيوس".

وقد صاحب هذه الاحتفالات رقصات جماعية اتخذت حركات دائرية في ساحة القرية حول مذبح الآلهة .. مقرونة بإنشاد أغاني الحصاد، وأغاني الاحتفال بأعياد الآلهة .. ثم يتجه الاحتفال إلى معبد الإله.. لذا لم يكن هناك حاجة إلا لمساحة تناسب هذا النوع من العروض .. وكانت ساحة القرية هي المكان المفضل لها.

ب – بتطور الشكل الدرامي للحدث، تطور مكان العرض، فأخذ شكل مصطبة طويلة تصنع من الخشب، للأداء التمثيلى وتقع أعلى الأوركسترا .. وفي الخلف توجد خيمة من القماش لاستبدال الملابس والأقنعة .. وكان الجمهور يلتف حول الأوركسترا وقوفاً وجلوساً.

ج – في نهاية المرحلة الهلينية .. فرض شكل معماري يتفق مع ما طرأ من تطور على أسلوب العرض المسرحي .. فانفصلت صالة الجمهور عن مكان العرض .. ولأول مرة تستخدم تقنيات تمكن من إدارة وتحريك المناظر المسرحية .. بالإضافة إلى استخدام المؤثرات السمعية والبصرية"[1].

مسرح القرن الخامس ق.م:

إن أوضح مثال لشكل المسرح في هذه الفترة الزمنية، هو مسرح "رونيسيوس" وهو عبارة عن منحدر متدرج أسفل "معبد الأكروبولس" ويأخذ شكل نصف الدائرة .. ويقع مكان الكورس في نهاية المدرج عند سفح التل .. أما الأوركسترا فقد اتخذت شكل الدائرة.

وبالنسبة لمكان التمثيل فيمكن تقسيمه للأجزاء الآتية:

أ. اللوجيون **Lageion**:

وهو المكان المحصور بين جناحي المسرح .. ويرتفع عن الأوركسترا بمقدار قدم واحد.

ب. البروسكونيون **Proskonion**:

ويقصد به الخلفية الممتدة بعرض المسرح .. والتى يستفاد بها ضمن إطار العرض .. ويوجد بها ثلاث فتحات .. الأولى في الوسط وتسمى الفتحة الملكية، وهي الممر إلى المعبد أو القصر .. والثانية على اليمين وتؤدي إلى مكان الضيافة .. أما الثالثة .. فهي مماثلة للثانية .. ولكنها تقع على اليسار وتؤدي إلى الخارج (النفي، السجن، الطرد إلى الصحراء).

ج. الإبيسكينيون **Episkenion**:

وهو عبارة عن طابق علوي خصص لوضع الآلات التي تستخدم في تنفيذ الحيل المسرحية.

د. الإسكينا **Skene**:

وهو المكان الذي يختفي خلفه الممثل لتغيير ملابسه، أو استبدال القناع، وما إلى ذلك.

---

[1] د.جميل نصيف التكريتي ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات ، وزارة الثقافة والأعلام ، العراق ١٩٨٥.

هـ. باراسكينيا Paraskenia:

عبارة عن بنائين محمولين على أعمدة، ومتصلين بطرفي البروسكونيون الأيمن والأيسر .. وقد استغلت الفتحات الموجودة بين الأعمدة كممرات تؤدي إلى أماكن خارجية، أو لقدوم إحدى الشخصيات من بعيد.

و. البارادوس Parados:

وهو عبارة عن مدخل من الحجر المزخرف برسوم نحتيه، وخصص لدخول وخروج الكورس.

مسرح القرن الرابع ق.م:

وأفضل نموذج هو مسرح "ابيدوروس" "Abeedoros " وهو مسرح مكشوف يضم مقاعد منحوتة في الصخر، ويتسع لحوالي ألفي متفرج .. وأهم سماته المعمارية هي الاستدارة الكاملة للأوركسترا، ويتوسطها تماماً المذبح .. بالإضافة إلى بناء مقسم إلى مجرة كبيرة ومجرتين صغيرتين .. وعلى بعد ثمانية أقدام صف من الأعمدة،وأنصاف الأعمدة الأيونية الطراز، والتي يمكن أن تمثل قصراً أو معبداً أو خلفية ثابتة للأحداث .. ونظرا لأن المسارح مكشوفة فلم تعرف المناظر المسرحية.

المسرح الجريكو روماني Greco- Roman Theatre:

وتأثر طرازه بالتزاوج الحضاري، فكان مسرحاً إغريقي الروح روماني الشكل، فطابع العمارة الرومانية فرض نفسه ، وأهم ما يلاحظ على مسرح هذه الفترة أن الأوركسترا فقدت استدارتها الإغريقية فأصبحت جزءاً من دائرة، وزحف الصف الأول من مقاعد المشاهدين نحو الأوركسترا فزاد الالتحام بين منصة التمثيل والجمهور وتغيرت الخلفية المكونة من الأعمدة الأيونية لتناسب العروض الفكاهية، ولأول مرة تظهر الستائر على المسرح.

المسرح الروماني Roman Theatre:

ليس لدينا تصور واضح لما كان عليه المسرح الروماني في القرن الخامس ق.م والمعلومات مستمدة من الرسومات التي على الأواني الخزفية وتمثل بعض المشاهد المسرحية، والواضح من هذه الرسومات أن خشبة المسرح كانت عبارة عن خشبة منخفضة ، في نهايتها الخلفية ستار معلق على أعمدة خشبية، كما أسدل ستار أمام المنصة لتغطية الجزء الأسفل منها الذي يواجه الجمهور، وبعد الانتهاء من أيام العرض تفك خشبة المسرح ليعاد تركيبها في مكان آخر وقد سمي هذا المسرح مسرح الميموس Mimus (شكل أ) .



مسرح الميموس " Mimus " .

شكل (أ)

ولم يشيد في روما مسرح روماني كامل إلا بعد مضي قرن من بداية الإمبراطورية الرومانية .. وكان بناؤه من الخشب – سواء المنصة أو المدرج – حيث كان للاستعمال المؤقت ، وقد قدمت على هذه المسارح ملاهي "بلوتوس" و "تيرانس". ثم صدر قانون يقضي بألا تنشأ في روما مدرجات للجلوس بالمسارح ٧[١].

مسرح بومباي Pompei:

بناه الإمبراطور "بومبي" سنة ٥٥ ق.م وتجدد في عهد أغسطس ومازال موجودا حتى الآن ويعتبر نموذجاً لمسارح العصر الروماني، وعندما انتشرت العروض الرياضية تحولت المسارح عن الأغراض التي بنيت من أجلها واستخدمت لمباريات المصارعة.

مسارح العصور الوسطى:

وهذه العصور تمتد من القرن الخامس الميلادي وحتى القرن الخامس عشر، ففي عام ٥٢٦ الميلادي صدر أمر كنسي في روما بإغلاق جميع المسارح بإيطاليا وأمتد الأمر إلى جميع الفنون التشكيلية إلا هذه الفنون التي تمجد المسيحية والقديسين. ولكن مسرحيات "الميموس Mimus" ظلت منتشرة حتى صدر أمر كنسي عام ١٥٠٨ بإلغائها هي الأخرى، وعلى جانب آخر انتشرت فرق الأكروبات والحواة ومسرح العرائس وظهرت عروض الممثل الواحد **One Man Show** أو عرض عبارة عن ديالوج بين شخصين ثم ظهرت المسرحيات المسيحية وهي مسرحيات مثقلة بالطقوس الدينية الكاثوليكية.

١) *مسرح المصطبة:*

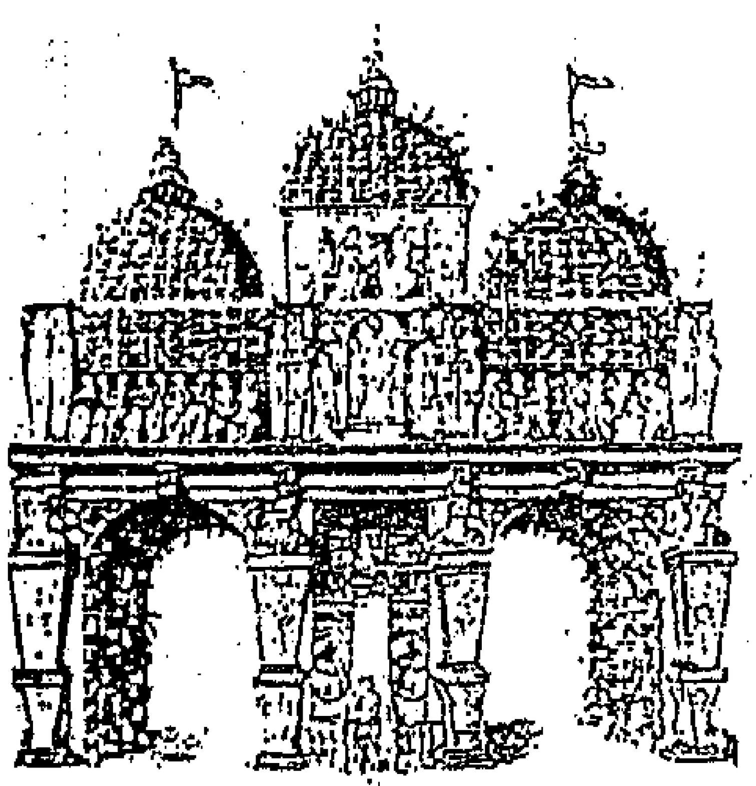
وكانت المنصة مصنوعة من ألواح خشب ترتفع عن الأرض بمقدار ١٢٠ سم بواسطة أعمدة من الخشب وفي خلف المصطبة على الجوانب قائمان من الخشب ارتفاعهما ٢٥٠ سم يمتد بينهما ستار من القماش يختفي الممثلون خلفه لاستبدال ملابسهم .. وكان هذا المسرح يقام بين الأشجار في الحدائق ويعتبر امتداداً لمسرح الميموس الروماني.

مسرح العربة:

نوع جديد من مسارح الهواء الطلق وهو عبارة عن عربات تحتوي على مشهد من المشاهد لتكون خلفية للعروض، وانتشر هذا النوع من المسارح بوجه خاص في إنجلترا وإيطاليا وإسبانيا وفرنسا.

٣) *مسرح أقواس النصر:*

وكان وثيق الصلة بالمواكب الدينية والانتصارات القومية–وكانت أقواس النصر تستخدم كخلفية للمشهد ، بما يجعل المشاهد ينفعل بالعروض الحية لأحداث ليست خيالية، فوق وحدة محملة على أربع عجلات لذلك فإن أقواس النصر بالمسارح لها تأثير واضح من الناحية



مسرح أقواس النصر .
شكل (ب)

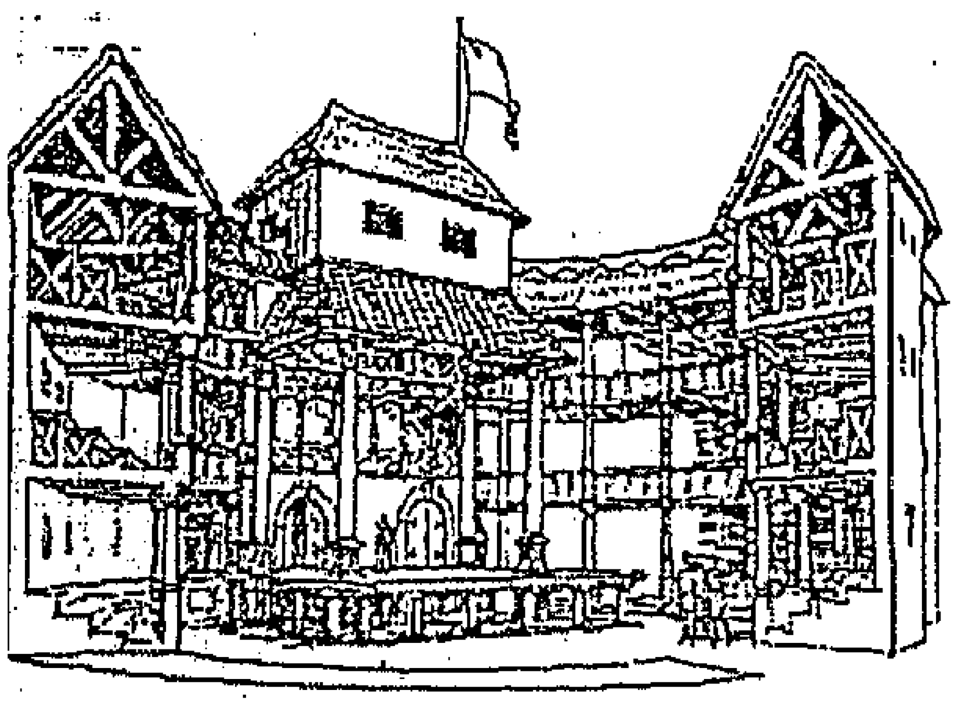
---

[١] تشلدون تشيني ، المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مرجع سابق

الوظيفية والجمالية .. وتسجل على هذه الأقواس زخارف وقصص منحوتة تكريماً للأبطال المنتصرين وتبجيلا للشخصيات المرموقة في جميع نواحي الحياة بجانب الأعلام التي تحمل شعار الدولة والنقوش ذات الطابع القومي والأعمدة الرشيقة والأقواس التي تتقدمها منصة مرتفعة عن الأرض ٨[١].(شكل ب) .

المسرح في العصر الإليزابيثي Elizabethan Playhouse:

نظراً للأوامر الصارمة الصادرة في لندن بتحريم التجمعات الجماهيرية داخل أسوار المدينة لأسباب صحية (انتشار الطاعون) أو لأسباب سياسية .. فقد تم إنشاء المسارح خارج أسوار المدينة (شكل ج) على شاطئ نهر التايمز ٩[٢] وبدأ الأمر بمسرح واحد أنشأه "جيمس بريدج" عام ١٥٧٦ وأطلق عليه أسم المسرح The Theatre وكان مسرحاً خشبياً وتعرض للحريق، فقام شقيقه "Cathpart" بإعادة بنائه عام ١٩٥٥ واسماه مسرح "جلوب Globe" وهو المسرح الشهير الذي عمل عليه شكسبير ١٠[٣]. وفي عام ١٥٨٧ أنشأ " فليبس هنسلو " Phillips Henslow مسرح "الوردة The Rose" .



مسرح الجلوب " Globe ".

عصر النهضة:

تعتبر النهضة الإيطالية هي الميلاد الحقيقي للمسرح الحديث. فقد قامت بدور الانتقال من مسرح العصور الوسطى إلى المسرح الحديث وذلك باستبعاد المسرحية الدينية ومسرحها الخاص استبعاداً تاماً والعودة بالتطور المسرحي إلى طريقه القديم الذي بدأ من حيث المسرحيات الكلاسيكية.

وقد شقت هذه النهضة طريقاً إلى إسبانيا وإنجلترا وفرنسا ولكل البلاد التي سارت بعد ذلك في طريق الارتقاء المسرحي، وقد أدى التغيير في نمط البناء المسرحي إلى الانتقال من فرق التمثيل فوق الأرصفة أو في الساحات إلى التمثيل في ديكورات مصورة. وقد فتحت النهضة الإيطالية للعالم طريقاً جديداً للإخراج وطريقة جديدة لتجهيز المسرح وإعداد الملابس ثم كانت بشكل غير مباشر الأب الشرعي لـ "شكسبير وكورنى وراسين" وغيرهم. والشواهد كثيرة على أن إيطاليا كانت تحفل بنشاط مسرحي ضخم وخارق للعادة. لقد كان الناس يشغفون بتلك الملهاة الشعبية المسلية التي عرفتها شوارع المدن الإيطالية أو تلك المسرحيات المرتجلة والمبتذلة المعروفة بالكوميديا دي لارتي Commedia dell arte.

أما في القصور والبلاطات فقد تطور الفن المسرحي باعتباره فناً زخرفياً جديداً يعتني بالفخامة والأبهة التي توائم حياة البذخ والإسراف في الترف وهو المجال الذي كانت تتنافس فيه أسر الأشراف والنبلاء.

---

[١] أضواء على المسرح الإنجليزي ، د.نهاد صليحة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٢٧.

[٢] المرجع السابق .

[٣] شكري عبد الوهاب، دراسة في تطور خشبة المسرح، المكان والزمان ، المكتب العربي الحديث ، الجزء الأول ، ١٩٨٧

الأبنية الأثرية والأثر المعماري في إبداع رؤية تشكيلية جديدة :

لكل بناء دلالة معمارية داخل منظومة تشكيلية متكاملة .. ، تكتسب أبعاداً إضافية أثناء العرض المسرحي، بإضافة حركة الممثل وأدائه .. بجانب تأثير المؤثرات الفنية (الضوئية ، الصوتية) وتضافرها.
والأبنية الأثرية لها دلالتها الفنية المميزة، خاصة في العروض المسرحية التاريخية، وهي في أبسط وصف لها تعني الاهتمام بمفردات الزمن الماضي .. فالمكان المسرحي في هذه الحالة يعد واقعاً يعلن عن فترة زمنية معينة لها أهمية كبرى بالنسبة للعرض التاريخي ..ويرى البعض أن تغير ملامح المكان في هذه الحالة قد يضعف القيمة الدرامية للعرض بأكمله .. بل وقد يغير معناها وأهدافها إذا لم يحاك المكان المسرحي مكان وقوع الأحداث حتى ولو بشكل محسوس.

وبرغم القيمة التاريخية للأبنية الأثرية، والجوانب الجمالية لها – من حيث طرازها المعماري وأسلوبها الزخرفي – فإن مصمم المنظر المسرحي له من الصلاحيات الإبداعية ما يكسب الصورة المرئية الجديدة مضامين درامية غير معلنة .. ويستطيع أن يوظف مختلف عناصر التشكيل في وحدة فنية منصهرة تحدث الأثر المطلوب .. فعلى سبيل المثال: النوافذ الصغيرة المغلقة، ذات القضبان الحديدية الغليظة .. وبكل قياساتها الهندسية المعلنة لا تعني إلا السجن والحرمان من حرية التنقل .. وهذا بعكس النوافذ المتسعة ذات الألواح المسطحة المفتوحة التي تعني التواصل مع الحياة ..

الطراز المعماري:

وكثيراً ما يتعرض المصمم المسرحي لتناول الطرز المعمارية المختلفة عبر أعماله المسرحية، وذلك في نطاق الإشارة إلى البعد الزمني ، والمكاني والحضاري ، الخاص بالمسرحية. ويعرف الطراز المعماري بأنه طابع معماري يختص به كل عصر من العصور ويعبر من خلاله عن مدى تقدمه في البناء والإنشاء والإبداع "[1]. كما يعرف الأسلوب أو الطراز من زاوية أخرى بأنه تاريخي على اعتبار أنه يظهر أساساً أو كلية في فترة معينة من التاريخ .

والأسلوب الثري أو التاريخي يسمى ويحدد بالإشارة بنوع خاص إلى فن تلك الفترة مثل "طراز عصر النهضة" أو "طراز لويس الخامس عشر"، وهذا المعنى يربط أيضاً بينه وبين مكان معين وشعب معين مفروض أنهما أنتجاه . وفي بعض الأحيان يشير الاسم إلى المكان كما في قولنا "الطراز الفلورنسي" والمعنى في هذه الحالة يتضمن الإشارة إلى الزمن الذي بلغ فيه هذا الطراز ذروته، والطراز التاريخي هو طراز تحقق فعلاً غير أن المرء قد يتخيل طرازاً لم يتحقق، كما هو الحال في قصة تحكي عن المستقبل.

وفي بعض الأحيان تسمى الأساليب أو الطرز التاريخية على أساس القومية أو الشعب مثل (الطراز الياباني ... الخ) أو نسبة إلى جماعة دينية أو ثقافية (الطراز البوذي أو الإسلامي)، وهكذا يكون لدينا طرز تاريخية من النوع القومي والنوع الديني ومن أنواع أخرى.

---

[1] د.توفيق أحمد عبد الجواد ، معجم العمارة وإنشاء المباني ،المعاجم التكنولوجية المتخصصة.

فمثلا طراز الباروك يمكن تطبيقه لا على الفن وحده بل على السمات البارزة للثقافة الأوروبية في أي مجال خلال فترة الباروك "[1].

ومن ذلك كله فإن مصمم الديكور المسرحي يجد نفسه مواجها لهذا، ولتحقيق البعد الزمني لأحداث العمل المسرحي، وذلك من حيث كونه تجسيداً لأبعاد فكرية وثقافية ارتبطت بالعصر الذي تتم فيه أحداث الرواية .

وتعتبر المسرحية التاريخية هي مجال التطبيق المباشر لهذا الدور . وحيث يوجد وعي تاريخي توجد أيضاً الحاجة إلى استعادة حوادث الماضي الهامة ومشاهده كشيء يعيش في الحاضر، فالمعرفة التاريخية تتطلع أيضاً إلى التجسيم "[2] .

ولكن شروط العروض المسرحية الزمانية والمكانية تتطلب ضغط الحوادث لأن قوانين الدراما تأخذ من الحياة التاريخية هيكلها ، أما المسرح فيعطيها شكلها الحسي ويضيف اليها أبعاد المدركات وهو ما لا يستطيعه الراوي في القصة التاريخية وما يعجز عنه المؤرخ أيا كانت قدرته على التصوير والإقناع "[3].

الساحات المكشوفة وطبيعتها التاريخية:

تتمتع معظم العروض الفنية التاريخية بنوع من الخصوصية، في شكل العرض الفني.. وذلك في حالة تحويل الفراغ المعماري الأثري إلى نقاط تستعمل فيها الخلفيات الطبيعية كديكور، مع إضافة بعض المكملات المعمارية التي يتطلبها العرض.

وتتأكد أهمية هذه المعالجات التشكيلية في حالة إقامة مثل هذه العروض التاريخية التي تتصف بملاءمة المكان والخلفية الطبيعية المرتبطة بزمان وقوع الأحداث، والتي تشيع نوعاً من المصداقية للمتفرج.

إلا أن البحث عن المعالجات التشكيلية المختلفة للعروض التاريخية، يتطلب رصد أشكال التنظيم الداخلي للمكان المسرحي، وأثر ذلك على المتفرج.

وفي هذه الحالة يرى البحث أن المكان المسرحي ينقسم إلى قسمين أساسيين:

مساحة ثابتة التنظيم مخصصة للمتفرجين، ومساحة عفوية التنظيم للعرض المسرحي.

هذا بجانب أربعة أنظمة أخرى شبة ثابتة في ترتيب مقاعد المتفرجين .. الأمر الذي يعطي أهمية قصوى لرصد ملامح المعالجة التشكيلية لمثل هذه النوعية من أماكن العرض التاريخي:

التنظيم الأول:

المقاعد فيه على شكل دائرة – كما في مسرح الحلبة – يحيط بها المتفرجون من كل جانب .. وتتطلب المناظر فيها تصميماً خاصاً يرى من عدة جوانب .

---

(١) توماس مونرو ، التطور في الفنون، الجزء الثاني، ص ١٠٠.

(٢) فالبرهينك، التاريخ على المسرح أو فن الدراما التاريخية، فكر وفن، مقالة، العدد ٣٨، ص ١٧.

(٣) نفس المرجع السابق، ص ٢٢.

التنظيم الثاني:

المسرح الممتد .. وهو المسرح المربع الذي أزيلت بعض أضلاعه، والمتفرجون من ثلاثة جوانب فقط، والضلع الرابع هو الخلفية.

التنظيم الثالث:

هو مسرح الممر، وفيه يجلس المتفرجون على الجانبين فقط .. وهو قليل الاستعمال.

التنظيم الرابع:

مسرح العلبة – البروسينيوم "ففيه لا يبقى من المربع سوى ضلع واحد يجلس أمامه المتفرجون"١٥(١)

العلاقة بين النص الدرامي التاريخي وأماكن العرض المسرحي:

يعرف "بافيس" هذه بأنها مواجهة بين النص والعرض، وأنها تجمع بين نظم دالة مختلفة، في زمان ومكان معينين أمام الجمهور.

ولذلك يمكن القول بأن العروض الإغريقية .. كانت تقام على مسارح الهواء الطلق .. وكانت تتم أمام خلفية معمارية محايدة، وتمثل أمكنة معينة وفقاً لمتطلبات القصة الدرامية.

ويشير "بافيس" إلى إقامة بعض العروض مثل "أوديب ملكا **King Oedipus**" أمام أحد القصور في طيبة .. كما يشير إلى أن المتفرج كان يتلقى دعوة لحضور العرض، في محاولة من محاولات التعاون الإبداعي مع الكاتب المسرحي، والممثل .. من أجل تجسيد أكمل عرض ١٦(٢).

وتتحدد شفرة المكان المسرحي بشكل دقيق، وفقاً للعادات المسرحية في زمن ما، ومكان ما .. ودائماً ما يكون المكان المسرحي محاكاة ما عن طريق النقل والرمز١٧(٣)..

ومن أشكال مسرح الدراما التاريخية:

أ. المسرح الدائري.

ب. مسرح الهواء الطلق.

ج. المسرح الذي يقام أمام البنايات التاريخية والدينية مثل الكنائس والآثار القديمة والقصور والأماكن الواسعة

د. المسرح في داخل فضاءات ذات خصائص تاريخية ومعمارية تم تحويلها لمراكز ثقافية أو مسارح كبيرة.

هـ- خلق الاحتفالية المسرحية من خلال فعالية الأمكنة كما يحدث في المهرجانات.

---

(١) جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي ، ترجمة: د.نهاد صليحة ، الدورة الرابعة لمهرجان القاهرة الدولي التجريبي، أكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة

(٢) ألين أستالين وجورج مافونا ، المسرح والمعاملات ، ترجمة: سباعي سيد ، أكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة ١٩٩٦ ، ص ٤٠، ٤١ .

(٣) أن أوبرا سفيلد ، قراءة المسرح ، ترجمة مي التلمساني ، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة ، ص ١٧٨،١٨٠.

فالفضاء المسرحي ثري بالعناصر والدلالات البصرية والسمعية .. والخشبة المسرحية تأخذ قيمتها من خصوصيتها الدرامية، لا من طبيعتها المعمارية .. وهو ما أكد عليه "بروك" "Brook" وجروتوفسكى "Grotovski" وآخرون "١٨[(١)].

وانطلاقاً من موهبة توظيف المنظر، التي يمتلكها مصمم الديكور .. فإن هذا الفنان يعمل بالأدوات التي بين يديه .. وهي:

أ. معطيات الفضاء الذي يميزه أو يصوغه.

ب. الديكور و الماديات التي يستخدمها (خشب، معدن، قماش، نسيج، بلاستيك).

ج. أجسام الممثلين بوصفها حدود الفضاء.

د. الإضاءة ويمكن أن نضيف إليها الموسيقى.

والفضاء المسرحي ليس مسطحاً .. بل هو ذو أبعاد ثلاثية ..وبالتالى فهو ثابت يتشكل بشكل المكان وتركيبه.

الفضاء المسرحي كقيمة تشكيلية:

الفضاء المسرحي في أحسن الأحوال هو التعبير عن وقفة فلسفية للكاتب المسرحي ، بل هو فضاء الناس فيه ينقسمون .. البعض يعرض للبعض الآخر، فالمنصة فضاء غير منتهى ولكنه محدود من خلال علاقة ما دونه.

والخلاصة أن هذا الفضاء المسرحي له طبيعة مزدوجة حيث إن له امتدادا منظورا في المسرح قد يمتد أيضاً إلى ما وراء المسرح بالتقدير الاستقرائي عن طريق العرض والذي يتحدد بالنص من خلال المحادثة والإخراج المسرحي.

أماكن تاريخية أثرية تصلح لإقامة عروض الدراما التاريخية :

١. قصر عابدين:

والذي يمكن أن يقام في الميدان الواقع أمام ساحته عرض عن الثورة العرابية، عرض "عرابي زعيم الفلاحين" لعبد الرحمن الشرقاوي.

٢. محكى القلعة بقلعة صلاح الدين:

وذلك لعرض العديد من الأعمال الدرامية التي كتبت عن تلك الفترة من التاريخ – أو التي يمكن استخدام القلعة فيها كديكور طبيعي ليعبر عن مكان وقوع الأحداث ومن ذلك:

أ. إقامة عرض تاريخي عن الأحداث التي تمت في قلعة صلاح الدين.

ب. إقامة عرض "رجل في القلعة" ويحكى عن تاريخ محمد على باشا الكبير للكاتب "محمد أبو العلا السلاموني".

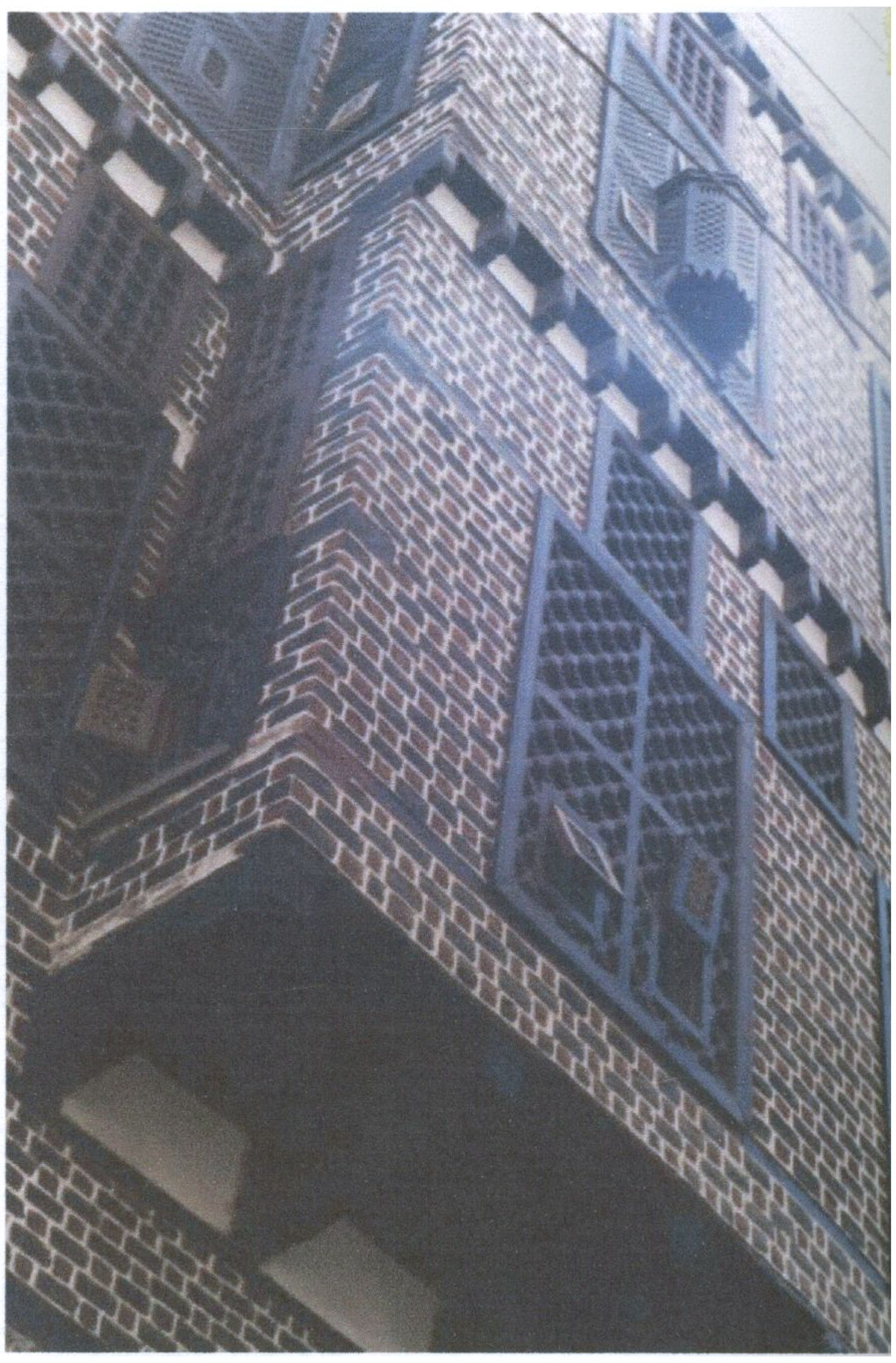
وكثير من العروض المسرحية التي يمكن استغلال القلعة فيها كمكان لوقوع الأحداث.

---

(١) هناء عبد الفتاح ، ييجي جروتوفسكى ، مجلة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٥٠ ، يناير ١٩٩٣، ص ٧٥.

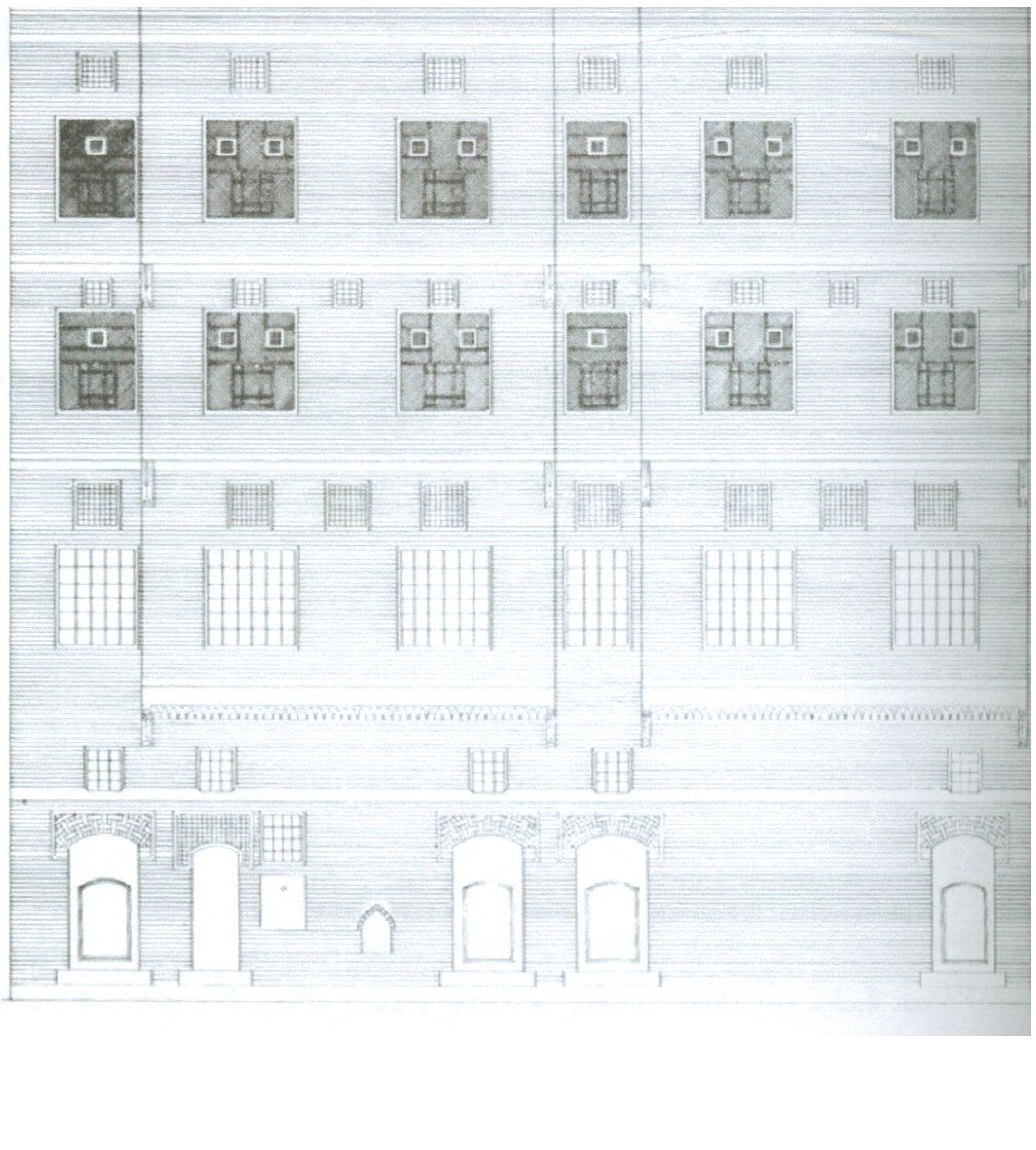
٣. في مدينة رشيد أمام تراثها الفريد من المنازل الأثرية ذات الطابع الخاص ويمكن عرض قصة "غادة رشيد" وشكل (٢٨ أ،ب) يوضح المنازل الأثرية التي شهدت أشهر قصة تاريخية برشيد.



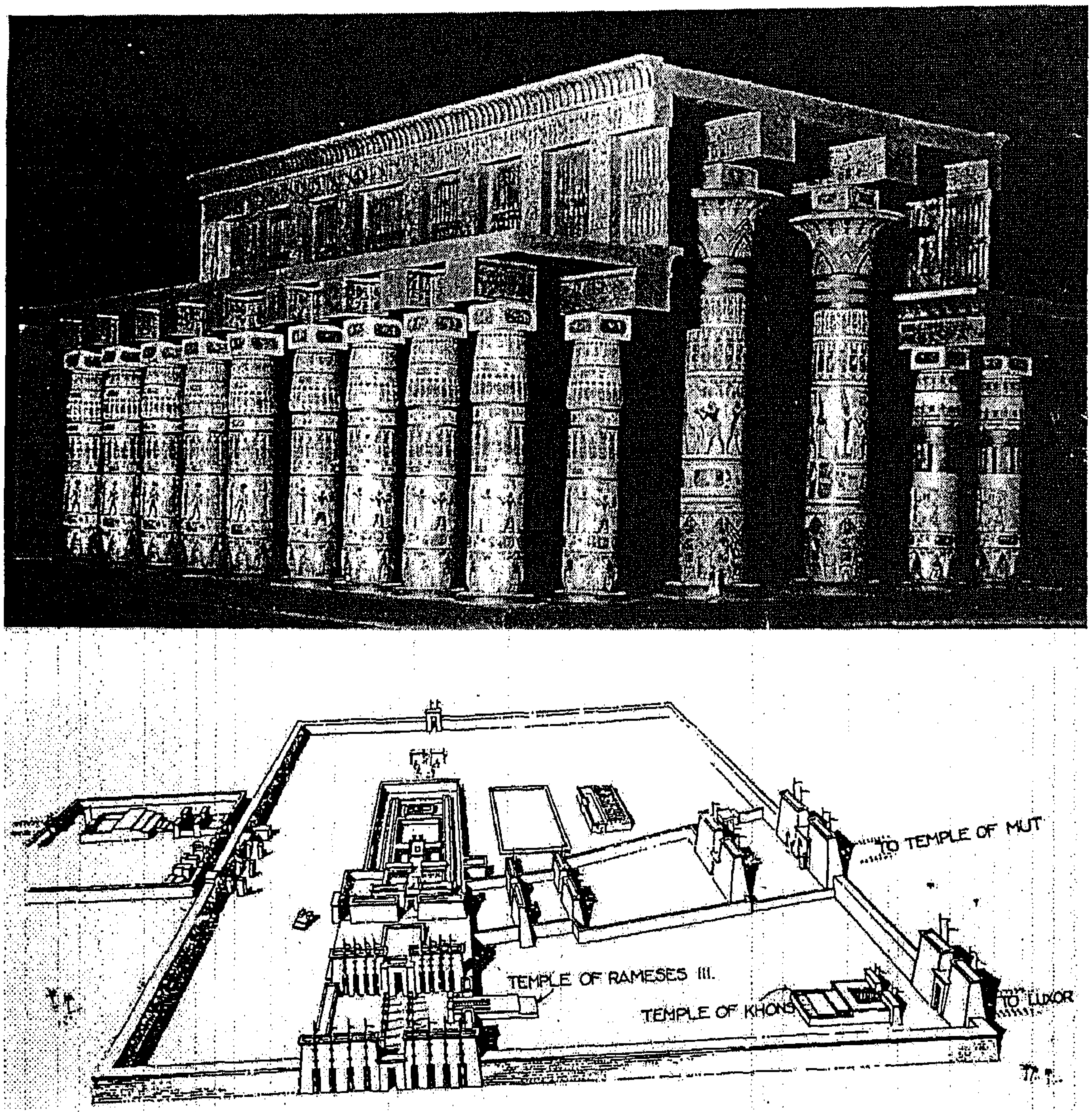


شكل (٢٨ أ)
يوضح الشكل أحد الأماكن الأثرية بمدينة رشيد
والتي يوجد أمامها مساحة تسمح بعمل عروض مسرحية مستخدمة الشكل العام للأثر التراثي

شكل (٢٨ ب)
منزلا جلال والمازوني الذي شهد
زواج زبيدة بنت البواب المازوني
من الجنرال الفرنسي "مينو"



٤. كما يمكن استغلال ساحة البلينا ومعبد الكرنك في تقديم عروض تتصل بالحضارة المصرية القديمـــة مثل: "أسطورة إيزيس وأوزيريس" وغيرها من الأعمال التي كتبت عن تلك الحقبة شكل (٢٩) .

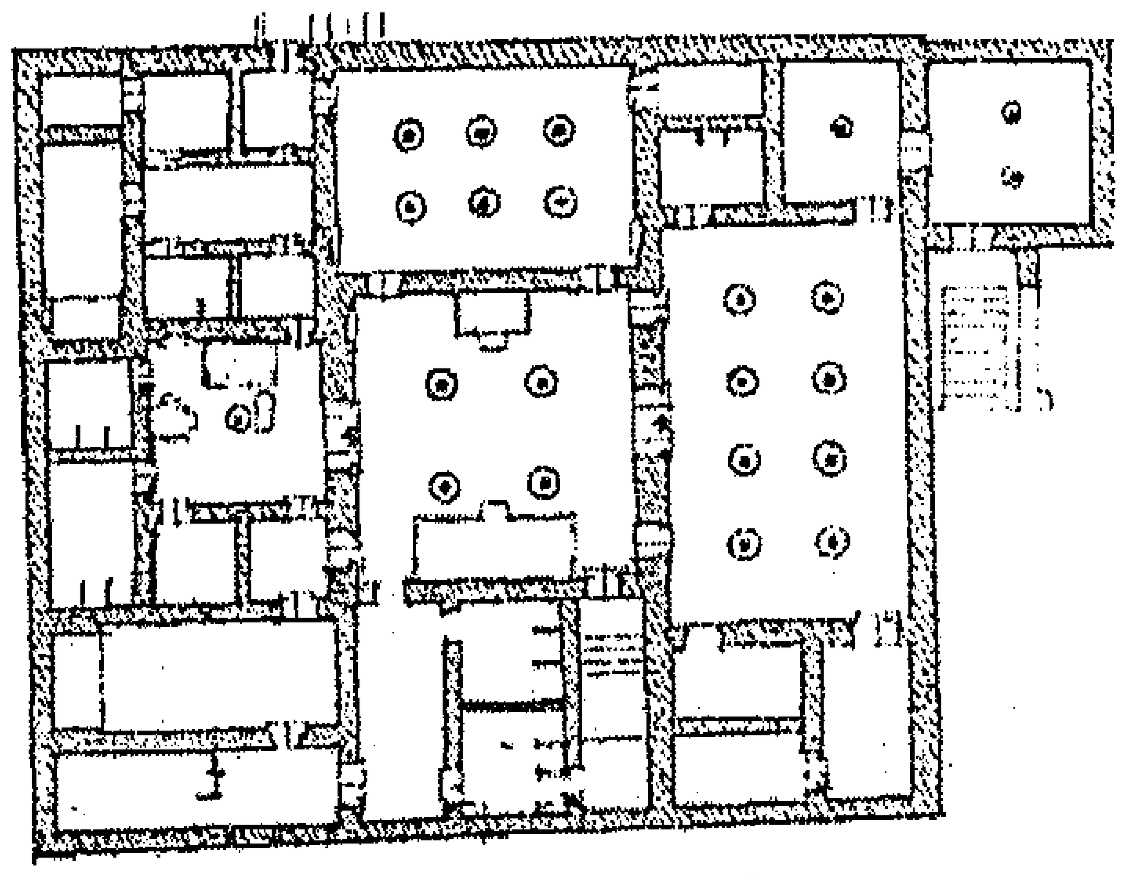


شكل (٢٩)
معبد الكرنك[١٩](١)
واستخدامه كخلفية للعروض المسرحية التاريخية

---

(1) عبد الحليم نور الدين ، آثار وحضارة مصر القديمة ، ج١ ، ٢٠٠٢ .

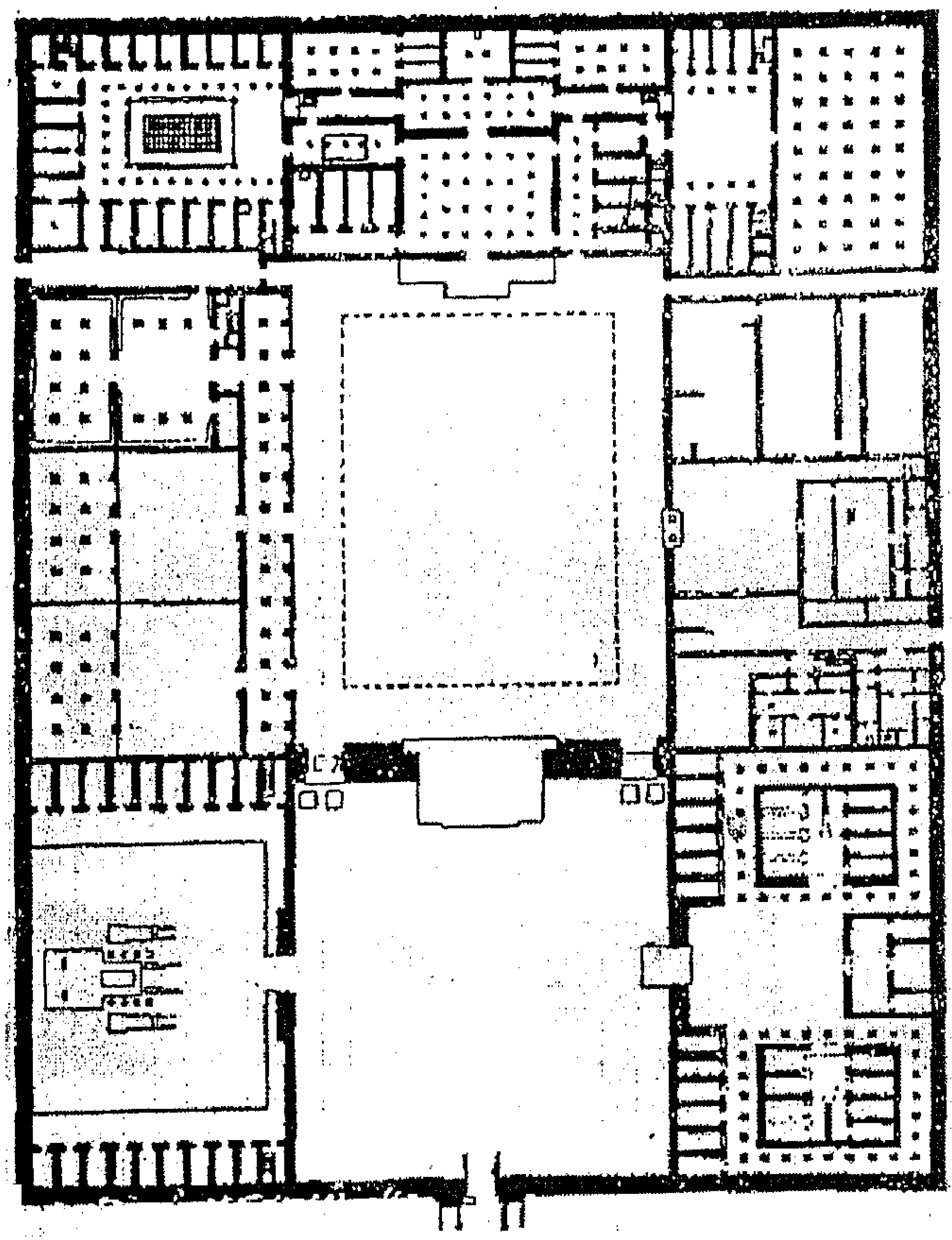
٥. كذلك في المنيا وفي منطقة تل العمارنة حيث خرجت دعوة التوحيد لعبادة الإله الواحد ويمكن إقامة عروض تتصل بهذا المعنى. شكل (٣٠).



بيت الوزير في تل العمارنة

شكل (٣٠)

أماكن أثرية بقرية تل العمارنة محافظة المنيا[٣٠][1]



القصر الشمالي في تل العمارنة

٦. **جزيرة فيلة ومعبد فيلة:**

جزيرة فيلة: يمكن تقديم الأسطورة الفرعونية "أنس الوجود" التى تحكي قصة الوفاء العظيم عبر التاريخ الإنساني سواء في العصر الفرعوني أو في العصر الإسلامي العربي وتدور معظم أحـداث الأسطورة على جزيرة فيلة. شكل (٣١).

ولابد من وجود ارتباط فعلي بين النص والمكان الذي يمكن إقامة عرض مسرحي عليه بعيداً عـن الاتجاهات التقليدية والاتجاهات المحافظة، مما يترتب عليه إعادة ترتيب وتنظيم المكان الطبيعي من خـلال ديكور يفي بهذا الغرض ويزيد من تعميق الصلة بين النص ومكان العرض مـن جهـة ، وبـين المشـاهد والعرض المسرحي بأدواته من جهة أخرى.

معبد فيلة:

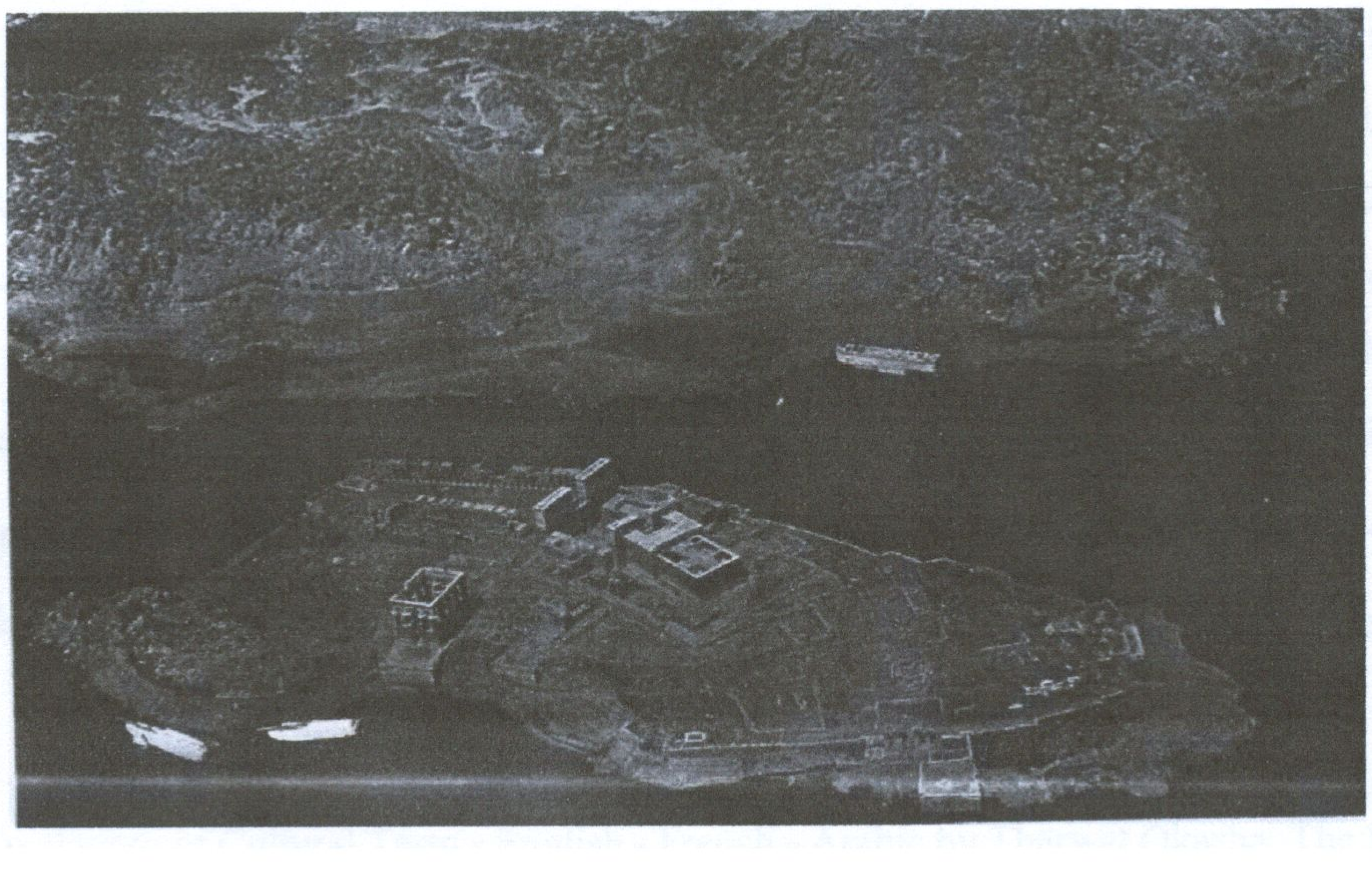
ويعتبر من الأماكن الأكبر تأثيراً درامياً في حالة تقديم العروض التاريخية ، حيـث يتصـف بـأغنى المواصفات التاريخية والأثرية والمعمارية في العالم، بالإضافة إلى القيم الجمالية والفنية والتاريخية والدينية فى جزيرة تتوسط النيل حاملة معابد رائعة تمثل عظمة الفن وتنطق بجمال الذوق وتشهد بروعة الإخـراج، ويحيط به النخيل والشجر الأخضر في تكوين طبيعي رائع.

(١) عبد الحليم نور الدين ، تاريخ وحضارة مصر القديمة ، ٢٠٠٣ .

وقد تميزت معابد فيلة التي تقارب الخمسة عشر معبداً بفخامة صروحها وروعة نقوشها وتنوع مظاهر جدرانها الدينية حتى لقد اعتبرها العلماء أروع مكتبة دينية لعقيدة مصر في عصورها المتأخرة، ثم بجمال تيجان أعمدتها التي جمعت بين مختلف الطرز التي عرفها رجال العمارة في عصور مصر السالفة[٢١][١].



شكل أ. طراز الأعمدة في معبد أدفو



شكل (٣١)

ب. معبد إيزيس بجزيرة فيلة

---

(١) فيلة أرض السلام والسحر والإبداع ، شركة مصر للصوت والضوء، شركة الإعلانات الشرقية ، ص ١٨.

وترى الباحثة عرض نماذج لبعض هذه المعالجات الفنية متمثلة في بعض مناظر لعرض أوبرا عايدة وذلك في توضيح لملامح المعالجات التشكيلية التي تمت في أمكنة مختلفة وذلك على النحو التالي:

أولاً: المعالجات التشكيلية لأوبرا عايدة:

يعد العرض الأوبرالي عرضاً درامياً لمسرحية شعرية يكتبها شاعر فيلسوف يستطيع سبر أغوار النفس البشرية .. فيعبر عنها في إطار روائي يضم مواقف ذات مغزى .. يسردها على لسان ممثليها من مشاهد غنائية استعراضية .. جماعية أو فردية يغني حوارها من الألف إلى الياء.

تعتبر أوبرا عايدة مسرحية شعرية غنائية مصحوبة بالموسيقى، يجري الحوار فيها ملحناً.. وينشد إما فردياً أو جماعياً بواسطة الكورس **Chorus** على غرار ما تخيلوه عن التراجيديات اليونانية[٢٢][(١)]

وقد تحولت هذه الأسطورة "عايدة" إلى مسرحية تمثل .. ولعلها كانت في تاريخ التعبير الدرامي أقدم النماذج [٢٣][(٢)]

وقد تبدو مناظر أوبرا عايدة واضحة، في تصوير البيئة المصرية، حيث المزج بين الموسيقى والمناظر الفرعونية التي ساهمت في خلق الجو المصري القديم.

ويتألق هذا العرض التاريخي .. وهذه المعالجة التشكيلية البارعة في مقدمة الفصل للعرض الأوبرالي (حيث يمثل فصل النصر) من الناحية الموسيقية، ومن ناحية المناظر، حتى يصبح ذروة فنية في مجال الأوبرات العظيمة بصورة مطلقة.

وتمثل أوبرا عايدة قمة الأوبرا الإيطالية، المتكاملة، فالعمل يحوي كافة العناصر التي تؤهله لذلك. فنجد أن مناظر المجموعات الرائعة الفخامة وألحان المارشات الأخاذة، والألوان المتعددة الجذابة تقف جميعاً في انسجام جنبا إلى جنب .. وقد استخدم "فردي" في هذه الأوبرا تكنيك النغمة الرئيسية [٢٤][(٣)]

وبقيت عايدة كأحد أكثر الأعمال المحببة من أعمال " فردي **Verdi**" ، ذلك و أنها تعتبر واحدة من أثنتين أو ثلاثة من أعمال الأوبرا الأكثر عرضاً في العالم أجمع.

"وعندما عرضت أوبرا عايدة على سفح أهرامات الجيزة بالقاهرة عام ١٩٨٨، تميز هذا العرض بروعة العرض المسرحي .. فكانت الأهرامات وأبو الهول، تمثل أجمل خلفية طبيعية للمسرح .. وأتيح للمشاهد بسهولة مشاهدة عظمة الأهرامات خلف العرض من خلال أحداث الأوبرا .. كما خصص للأوركسترا مكان منخفض (حفرة للأوركسترا) حتى لا يكون الأوركسترا عائقاً لمشاهدة العرض" [٢٥][(٤)]

كما تم عرض ست بوابات دخول وخروج وممرات متسعة بين المقاعد لتسهيل الحركة .. وجاءت المقاعد (وعددها خمسة آلاف مقعد على شكل دائري) أخذت جميعها شكل أربع دوائر كبرى، بحيث تتيح للمشاهدين رؤية منطقة الأهرامات من جميع الزوايا، وبشكل مريح يساعد على تحمل الجلوس لمدة أربع

---

(1) Encyclopedia Dictionary of Cultural Term - English - French - Arabic by Tharwat Okasha. The Egyptian Internationality Publishing Co., Long man, Librairie du.

(٢) عزيز الشوان ، الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ١٢١.

(٣) صالح عبدون ، عايدة ومائة شمعة ، صفحات في تاريخ أوبرا القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٣.

(٤) جريدة الأخبار في ١٦ / ٩ / ١٩٩٨.

ساعات والاستمتاع بالعرض٢٦[١] . وقد بدت التصميمات التشكيلية لذلك العرض من خلال ثمانية مشاهد متباينة .. أثارت في المتفرج الإحساس بالأماكن والأحداث والدلالات الحقيقية ..

أما تصميمات "فارسكو" فقد ساهمت في إحداث الأثر الدرامي عند المتفرج .. عندما أجري مياه النيل عند قدمي أبو الهول وسفح الهرم .. وذلك بعمل بحيرة صناعية تمثل نهر النيل العظيم، يسير فيه مركب شراعي يظهر على متنه "عايدة" بجانب ظهور الشخوص الأخرى عند سفح الهرم في تكوينات بديعة.. تلاحقها الإضاءة المسرحية بإيقاعات لونية على مساحة تتجاوز ثمانمائة متر ٢٧[٢].

ويرى البحث أن الرؤية التشكيلية للمصمم في المشهد الختامي للعرض، والذي تم فيه استبدال المقبرة الموجودة على المسرح منذ بداية العرض، بظهور أضلاع مثلث على شكل هرم يخرج من باطن المسرح ليدفن داخله "راداميس" و "عايدة" إن هذا المشهد الرمزي إنما جاء مؤكداً خلود الحب على أرض مصر، ومحاكيا فكرة الأبدية عند المصريين القدماء.

وفي هذا الصدد قد يلجأ بعض المخرجين إلى توخي المصداقية التاريخية في تحقيق حالة من التطابق للواقع التاريخي المستند على دراسات علماء الآثار .. إلا أن ذلك يسمى بالأسلوب التفسيري الذي قد يرفضه بعض المخرجين الآخرين .. فالعملية الإبداعية تتجاوز مجرد محاكاة الواقع، أو نقل مفرداته على المنصة المسرحية .. وإن كان من الضروري دراسة هذا الواقع التاريخي كمادة خام تصاغ فيها الرؤية الإبداعية.

أما عن الملابس والأزياء في ذلك العرض فقد جاءت معبرة عن أبعاد الشخصيات وعن جو العمل، وربما يكون ثوب "أمنيرس" الذهبي في مشهد النصر يعكس رؤية إيجابية برغم بُعده عن الأصول التاريخية، حيث لم يستخدم المصريون القدماء الذهب بهذا الكم في الملابس ، ولكن قد يكون المصمم حرص على استخدامه في ذلك المشهد لإبداء الأناقة الملكية ، بجانب توزيع المجموعة اللونية المستخدمة في العباءة والحزام وغطاء الرأس، فزادت من قوة وعظمة تلك الشخصية شكل (٣٢).ونفس الحال بالنسبة لزي "رادا ميس" حيث عبر مصمم الأزياء عن مشهد النصر بألوان أزيائه الفاتحة مستخدماً وحدة زخرفية كبيرة على شكل رأس نمر بارز على جانب العباءة، ليزيد من قوة وشجاعة الشخصية ٢٨[٣]شكل (٣٣).

---

[١] جريدة الأهرام في ١٠ / ٩ / ١٩٩٨.

[٢] جريدة الأهرام في ١٠ / ٩ / ١٩٩٨.

[٣] جريدة الأخبار في ١٦ / ٩ / ١٩٩٨.

تناولات مختلفة لزي "أمنيرس" - أوبرا عايدة





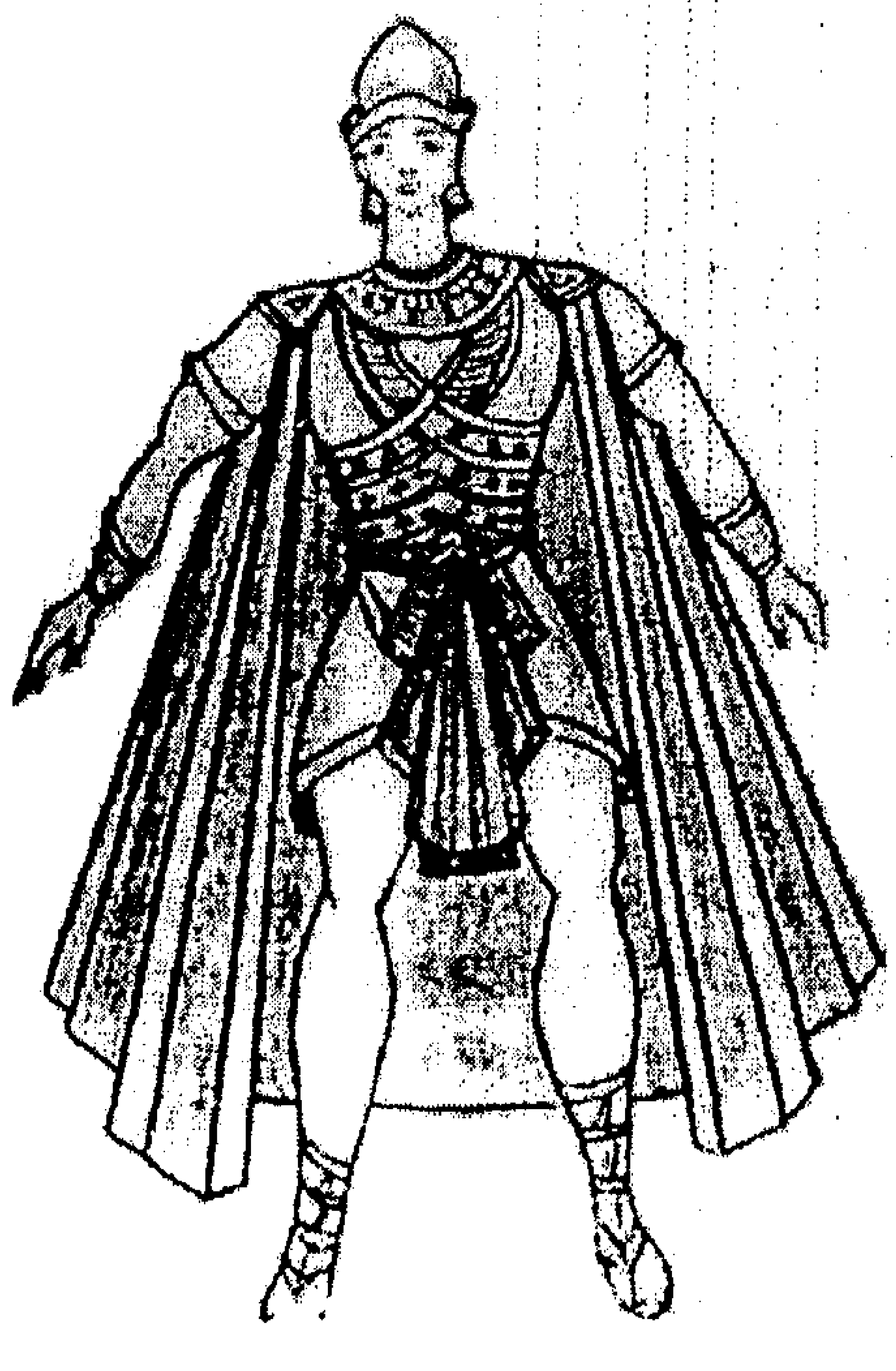
تصميم د.نوران نبيل – جامعة حلوان



شكل (٣٢)

مسرح أوبرا باريس – ١٩٦٠

تناولات مختلفة لزي "راداميس" في أوبرا عايدة شكل (٣٣)



مصمم الأزياء ايطالى – ريبا Ripa





زي الحرب لـــ"راداميس"

تصميم: د. نوران نبيل – جامعة حلوان

أما عرض أوبرا عايدة في الأقصر عام ١٩٨٧ .. فقد تحولت الساحة التي تفصل معبد الأقصر عن طريق الكباش، إلى فراغ تحكى فيه قصة حب "راداميس" بعايدة ، بين أثار الحضارة المصرية القديمة، على ست خشبات مسرحية تحيط بالمشاهد من ثلاث جهات ، الأولى أمام المعبد مباشرة، والثانية إلى أقصى اليمين، حيث النيل ، والثالثة تتوسط الجانبين، والرابعة تتحرك عليها مجاميع الخيول ، والخامسة تتحرك عليها العربات الكبيرة ، والسادسة بين أطلال واجهة المعبد ، ويتوسط الجميع الأوركسترا.

وقد بلغت المساحة التي شغلها العرض التاريخي لأوبرا عايدة في الأقصر، حوالي ستة عشر ألف متر مربع[٢٩](١).

وقد اكتفى مخرج العرض بالمعبد كديكور طبيعي للعرض نفسه، مع إضافة بعض النماذج المجسمة للمسلة الناقصة.

ويوضح المخرج رؤيته فى التفاف ساحات العرض حول جمهور الحضور، بأنها جزء من الحدث.. وأن ذلك يعد رحلة عبر الزمان .. فالديكور ليس قطعاً إيهامية، بل هي حقيقية، وتمثل واقعاً تاريخياً حقيقياً برغم أن النسيج الروائي خيالي .. ولكنه خيال بمفردات واقعية.

وتتمثل سلبيات هذا العرض التاريخي فيما يلي:

- بُعد المسافة بين خشبة المسرح والمتفرج، حيث وصلت إلى سبعين متراً.
- وضع الأوركسترا كان بمثابة عائق وحاجز لرؤية المشاهدين.
- كسر المنظومة التاريخية أو الإيهام التاريخي الذي حققه المكان.

أما أوبرا عايدة في عرضها الأول بالقاهرة ما بين عامي ١٨٧٠ – ١٨٧١م (فترة الخديوي إسماعيل) والتي عهد بتصميمها إلى كل من: "أوجست ماريت August Mariet" والرسام "هنري دي مونتاوات Henry De Montawat" كانت مذهلة .. فقد كانت بعض القطع المستعملة فى اللوحات الخلفية نماذج حقيقية من الآثار المصرية القديمة مثل:

- التاج الذي كانت الأميرة المصرية "أمنيرس" تزين به رأسها، وقد صنع من ذهب خالص محلى بفصوص مأخوذة من مخلفات الفراعنة في صورتها الأصلية.
- خوذة القائد المصري "راداميس Radames" وذرعه من الفضة الصلبة.
- الكسوة التي تزين كرسي العرش من تلك النماذج المعروضة بمتحف اللوفر.
- رداء الملك أزرق اللون (وهو أحد الألوان الفرعونية) علية سترة من القطيفة البيضاء مرصعة بالذهب والجواهر.

وتعد الأزياء في "أوبرا عايدة" مؤشراً للشخصية، تساعد المشاهد على فهم الأدوار التي يلعبها الممثل، بل وتفسر تلك الأدوار .. فالألوان والماكياج والأقنعة والشعر المستعار، والنماذج المتنوعة من اللحى ، توحي للمشاهد بنوعية الأوبرا تاريخية كانت أو معاصرة، أو تتناول حقبة زمنية معينة. وتتعدد المعالجات التشكيلية لأوبرا عايدة – كدراما تاريخية – على النحو التالي:

---

(١) جريدة الأخبار فى ١٩٨٧/٥/٥

أ. المعالجة التشكيلية لأوبرا عايدة في إيطاليا على مسرح "لا سكالا دي ميلانو La Scala de Milano".

ب. المعالجة التشكيلية لأوبرا عايدة في ألمانيا على مسرح أوبرا "هامبورج Hamburg" و "شتوتجارت Shtuttgart".

ج. المعالجة التشكيلية لأوبرا عايدة في لندن على مسرح "رويال أوبرا هاوس Royal Opera House" و "كوفنت جاردن Covent Garden".

د. المعالجة التشكيلية لأوبرا عايدة في "باريس Paris".

وتبدو ملامح المعالجة التشكيلية لمناظر أوبرا عايدة – كدراما تاريخية – على مسرح "لا سكالا دي ميلانو" (شكل ٣٤) .حيث يبدو أحد المناظر من تصميم "زيفرلي Zeffirlli" وهو مخرج ومصمم ، اشتهر في الستينيات، ويمتاز بقيادة المجاميع وتوخي الانسجام والتناسق والتكامل اللوني



شكل (٣٤)

ملامح المعالجة التشكيلية لمناظر أوبرا عايدة على مسرح (لاسكالا دي ميلانو) تصميم "زيفيرلي"

كما تبدو ملامح المعالجة التشكيلية لمناظر أوبرا عايدة، مغايرة في عرضها على مسرح أوبرا "هامبورج" شكل (٣٥) فنلاحظ حرص المصمم على الأخذ بالاتجاه الرمزي التجريدي، دون الاهتمام بواقعية المكان ، وتبدو الوجهة الإخراجية محددة إلى حد كبير – حيث قام بتصميم المناظر والأزياء "بانو أرفنتينوس Panos Arvantinos" وقام بالإخراج "بول فورسفينر Paul Fursfener" عام ١٩٣٠م "(1)

ثم أخرجها مرة أخرى على نفس المسرح عام ١٩٣٩م المخرج "أوسكار فريتز Oscar Frits" وقام بتصميم المناظر "ويليام راينكنج William Reinking".

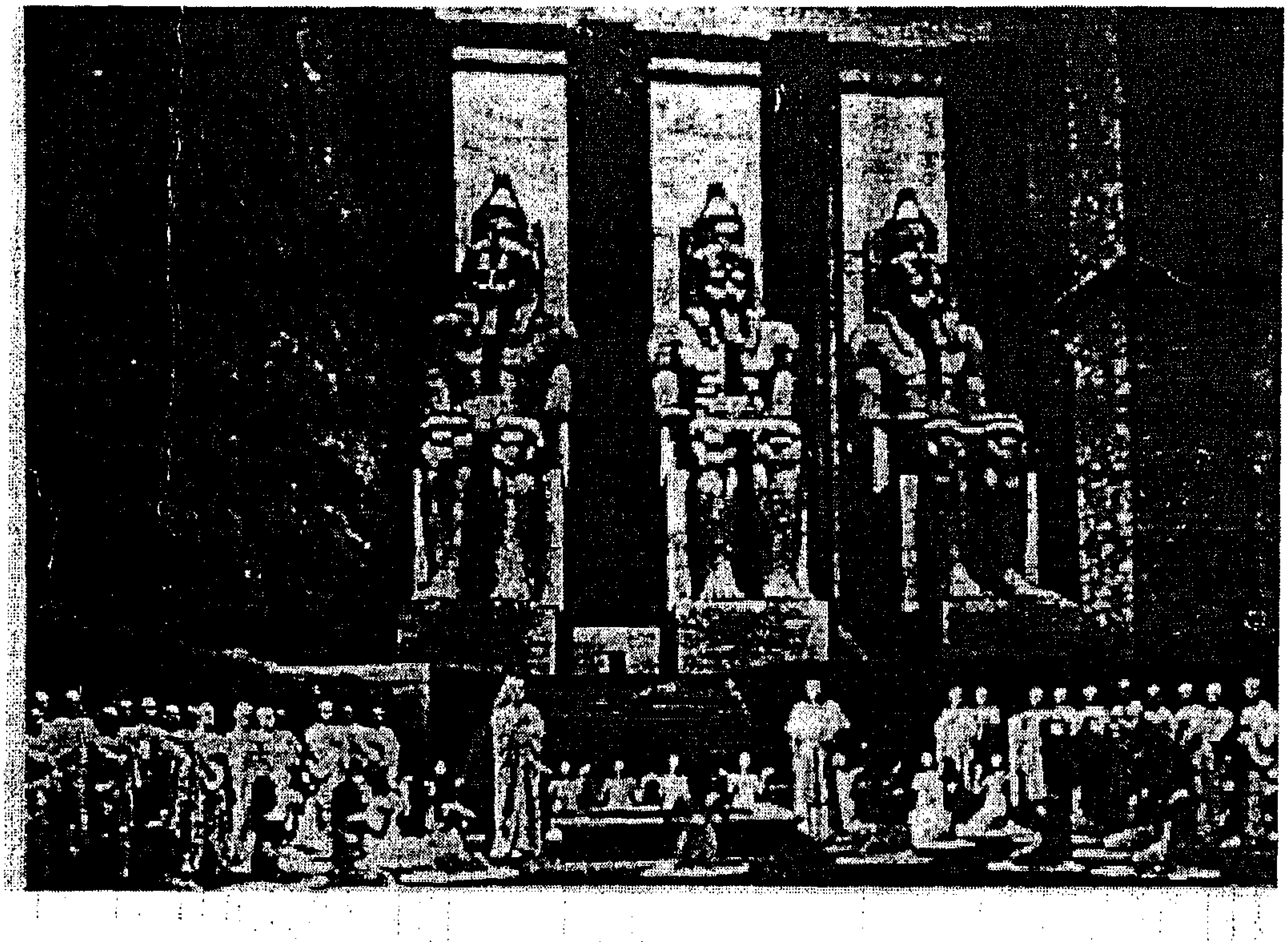
وهناك إخراج متجدد لأوبرا عايدة التي عرضت في ١٨ أكتوبر ١٩٥٥م، حيث قام بتصميم المناظر والأزياء "الفريد سيرك Alfred Sierck" والإخراج "هارو ديك Harro Dicks". معالجة تشكيلية لأوبرا عايدة على مسرح أوبرا هامبورج.

وتبدو المعالجة التشكيلية لمناظر أوبرا عايدة ١٩٥٧، والتي تم عرضها على مسرح "رويال أوبرا هاوس" بلندن – كدراما تاريخية – تبدو من خلال الكتلة الهرمية الصلبة التي تجسد قوة الملك وشموخه وتميزه .. والتي تشكلها الملابس، ويساندها في ذلك خلفية الجنود الأشداء التي تدعم موقف "رادامیس" وتظهر قوته التكاملية.

(1) Lieslie Orrey: Opera Aconcise History, Revised & dated by Rodney Milnes, p. 143.

بينما تبدو ملامح المعالجة التشكيلية في مفردات بعض أزياء شخصيات أوبـرا عايـدة "أمنيـرس Amneris" والتي تم عرضها على مسرح أوبرا باريس عام ١٩٦٠ وغيرها من الملابس المتكاملـة بـين القوة والضعف والشموخ والتوسل الذي يقصده المصمم الدرامي والتشكيلي، والتي تم عرضها على "مسرح شتوتجارت بألمانيا عام ١٩٧٣، حيث قام مصمم المناظر "فيليكس سيزوسك Felix Cziossek" بتصـميم مناظرها .. بينما قام بتصميم الأزياء "أرنست بيلز" .Arnest B وأخرجها "أوتو كراوس Otto Krous".

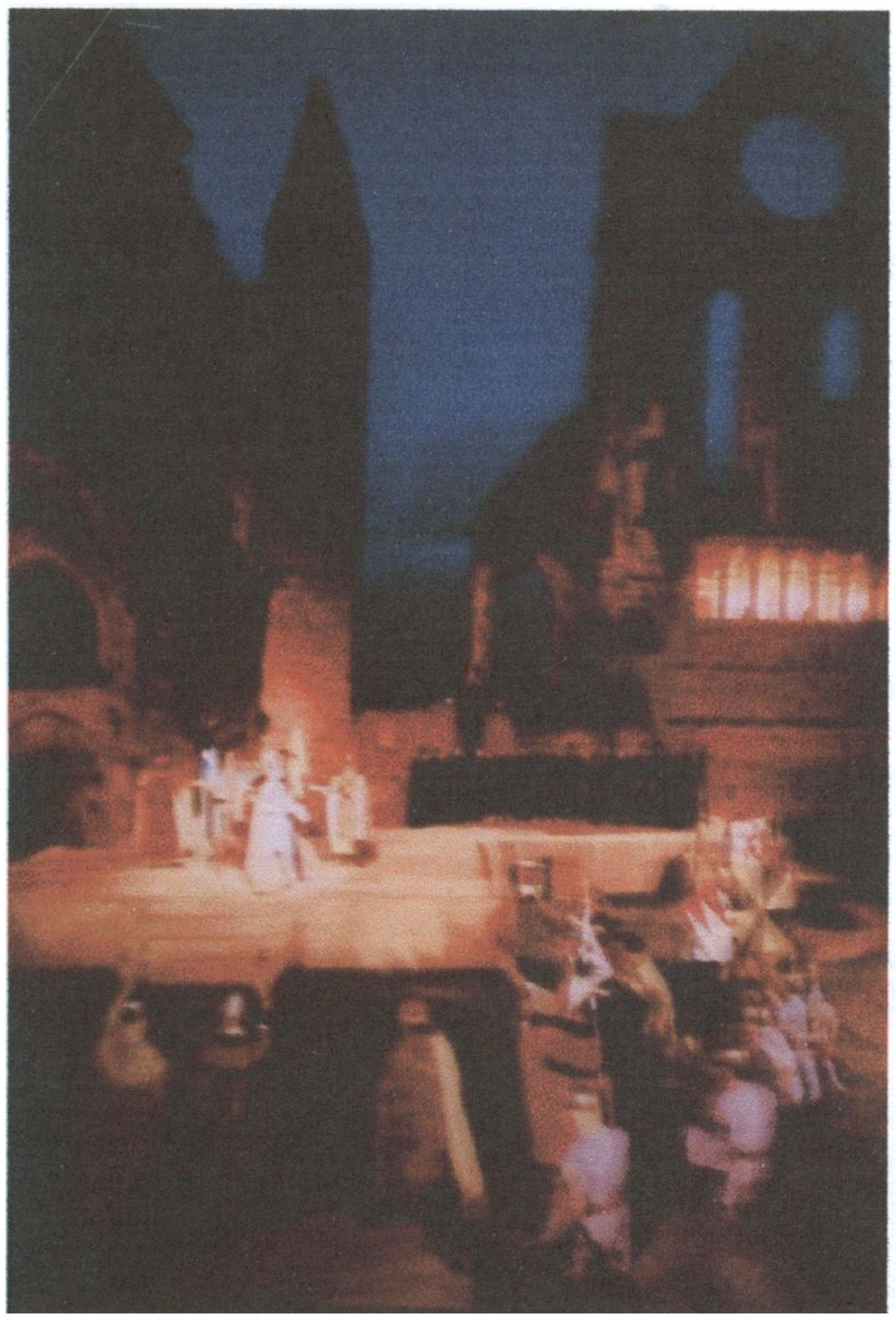
ومن العروض التي قدمت لأوبرا عايدة في الولايات المتحدة الأمريكيـة .. العـرض الـذي أقـيم بنيويورك على مسرح "أوبرا المتروبوليتان" عام ١٩٧٦ والذي راعى فيه مصمم الأزيـاء "ديفيـد ريبـان David Reppan" أزياء الشخصيات الأساسية التي زادت من قوة الشخصية وضـوحاً وشـموخاً .. بـل جاءت مؤكدة للحدث الدرامي- حيث بالغ مصمم الأزياء في ارتفاع التاج، وكأنـه يريـد بـذلك أن يعطـي لراداميس والملك وكبير الكهنة القوة والصدارة باعتبارهم العناصر الأساسية، حتى يتفردوا ويتميـزوا عـن بقية الممثلين الخلفيين.



شكل (٣٥)
معالجة تشكيلية لأوبرا عايدة على مسرح أوبرا هامبورج

ومن عروض أوبرا عايدة في الولايات المتحدة أيضاً .. ذلـك العـرض الـذي أقـيم فـي "سـان فرانسيسكو" عام ١٩٨٩ من إخراج "برس دونل Bruce Donnell" وصمم المنـاظر "دوجـلاس شـميت Douglas Schmitt" بينما قام بتصميم الملابس "لـورانس كـاس Laurence Case" حيـث ظهـرت "أمنيرس" في زي غاية في الروعة والجمال .. غني بزخارفه الفرعونية مؤكداً لقوة وأهمية تلك الشخصـية بداية من التاج المرصع بالأحجار وكان لون الزي فاتحاً تعبيراً عن موقف النصر.

أما أمريكا الجنوبية فقد عرضت أوبرا عايدة على مسرح الأوبرا الملكية في مدينة "فاللوني Opera Royal de Vallonie" عام ١٩٩٣ .. حيث قام بتصميم المناظر "برنارد أرنولد Bernard Arnold" الذي انتهج الاتجاه الرمزي في التكوين.



ومن نماذج عروض أوبرا عايدة، تلك التي قدمت في حمامات "كاركالا Term Di Caracalla" وهي من أضخم وأكبر الآثار الرومانية شكل (٣٦) .. كانت الحمامات تحتوي على عدد كبير من التماثيل الإغريقية التي وجدت أثناء الحفريات في عصر النهضة شكل (٣٧) وقد أمر ببنائها عام ٢١٧ الإمبراطور كاركالا الذي سميت باسمه. ويظهر مدى ضخامة الديكور المستخدم في أوبرا عايدة على المسرح المقام في تلك الحمامات .. كما يوضح مدى الاهتمام بالتفاصيل والنقوش الفرعونية الدقيقة لإظهار جمال وعظمة هذا الطراز في أبهى صورة من خلال الرسم والنحت البارز وتيجان الأعمدة، وغيرها من العناصر التي نفذت بدقة لتعطي الإحساس بالمكان الطبيعي الذي يدور فيه الحدث.

شكل (٣٦)

حمامات كاركالا الأثرية واستخدامها كخلفية للديكور التاريخي



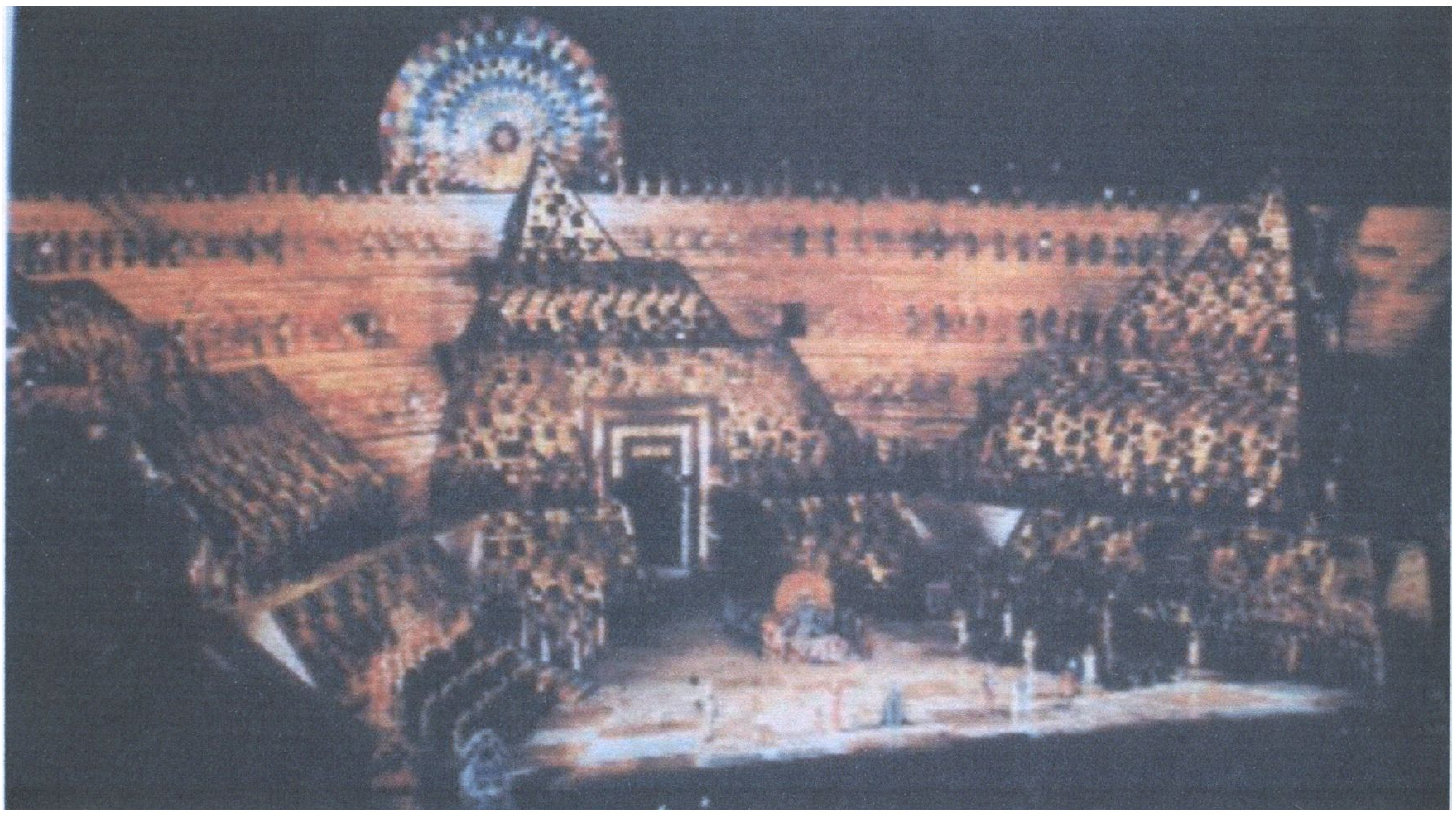


شكل (٣٧)

أوبرا عايدة التي قدمت في حمامات كاركالا

أوبرا عايدة Aida على مسرح "أرينا دي فيرونا ١٩٨٧":

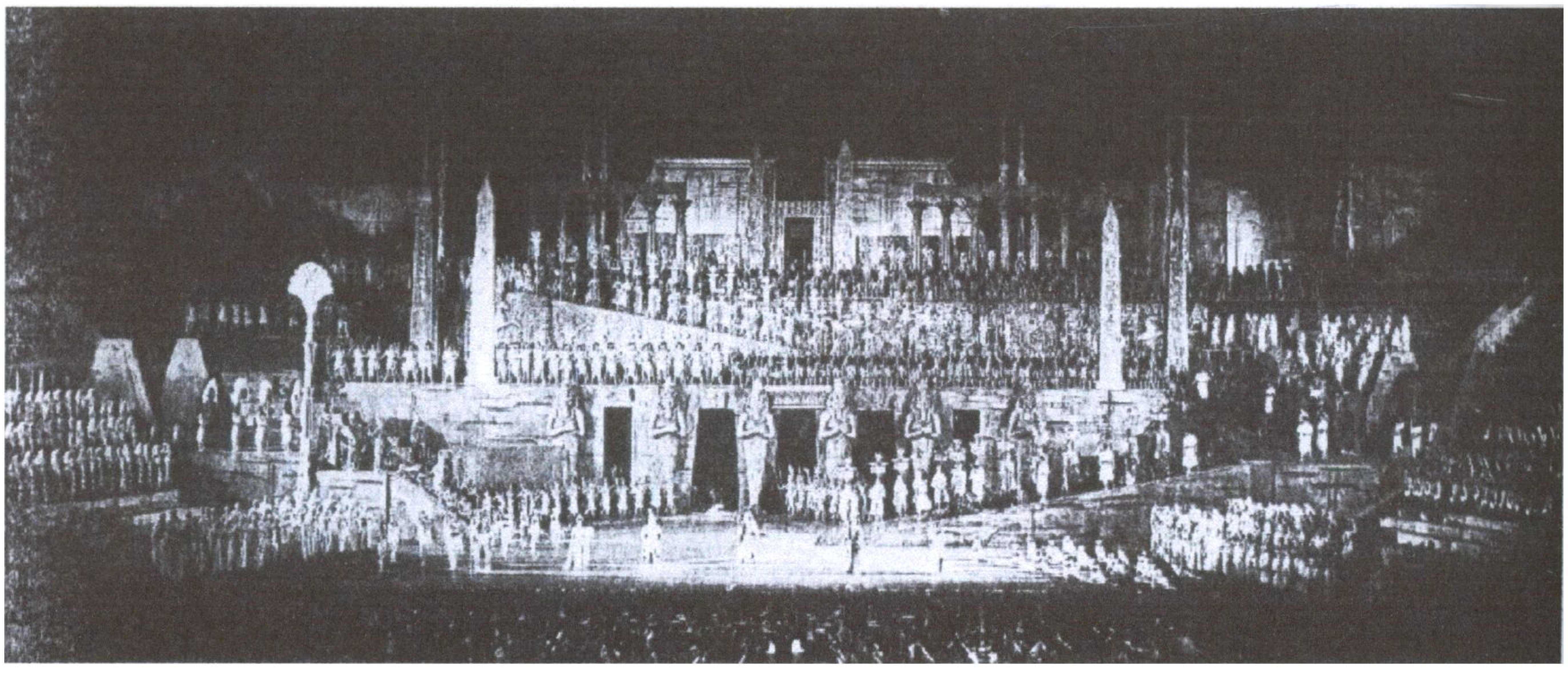
وفيها يظهر من عناصر الديكور ثلاثة أهرامات قام المصمم بتصميمها كما في الشكل(٣٨) للدلالة على مكان وقوع الحدث في مصر الفرعونية وذلك في شكل تجريدي حيث إنه قد استخدم شكل المربع في تجريد شكل الحجر وجعل منه تكوينات على مساحة مسطحة بينها علاقات إيقاعية متوافقة أشبه باللوحات التشكيلية ، وقد عبر المصمم هنا عن الفضاء الداخلي بالمساحة التي تحيط بها الأهرامات الثلاثة وهي أيضاً على شكل مثلث تقريباً، وعبر بداخل الهرم عن الفضاء الخارجي التي تتم فيه الأحداث بعيداً عن رؤية المتفرج . ورغم الإبهار إلا أن في تجزئته لشكل الهرم واستغلاله مساحات منه لوقوف المجاميع إهداراً لقيمة وشموخ الأهرامات.



شكل (٣٨)

أوبرا عايدة على مسرح (أرينا دي فيرونا ١٩٨٧)

ويتضح تأثر مصمم المناظر بالأهرامات الثلاثة



معالجة تشكيلية مختلفة لأوبرا عايدة تتضح فيها تعدد المستويات والمجاميع

وقد استخدم أيضاً رمز الشمس الفرعونية بالألوان ذات الطابع الفرعوني في أعلى المدرج كما أنه لم ينس خشبة المسرح فقد قام بتقسيم الأرضية الأمامية إلى أشكال مربعة بنفس التقسيمات التي أوجدها بالنسبة للهرم وذلك تأكيداً للرمز التشكيلي وإيحاء بمكان الحدث.

وقد قام المخرج بنشر جنوده أعلى المدرج لتظهر وكأنها منتشرة في صحراء مصر خلف الهرم ولتعطي امتداداً للفضاء المسرحي المنظور. وقد تم بناء شكل أبو الهول أمام فتحة الهرم التي أوجدها المصمم لدخول وخروج المجاميع .وتم بناء أبو الهول بنفس التكوينات التي بنى بها الأهرامات إلا أنه أضاف إليه الألوان الفرعونية كعنصر تشكيلي يقوم من خلاله بترديد الألوان بينه وبين الشمس في أعلى المدرج اشارة لطبيعة جو مصر الدافئ.

هذا وقد تتسم بعض المعالجات التشكيلية لأوبرا عايدة، بالابتعاد التام عن الأصول التاريخية، والزي التاريخى .. حيث قدم العرض أحياناً في السنوات الأخيرة بشكل عصري وحديث، فقد أستلهم بعض مصممي المناظر والمخرجين حركة الجنود في العرض، وروح التكوين البنائي من النحت الحائطي المصري القديم، وهذا يعني أنهم خرجوا من الشكل المتحفي .. وتحولت الشخصيات إلى شخصيات تتصف بصفات متجانسة منسجمة من ناحية اللون والشكل .. بحيث تناسب الشكل العصري.

ونخلص مما سبق باستعراض ودراسة للبدايات والمحاولات الأولى للعروض المسرحية التاريخية بهدف تقييم تلك البدايات، في ظل استخدام كافة العناصر التشكيلية المرئية، وقد بين الفصل تعدد أشكال المنصة المسرحية في العصور الوسطى ومسارح الهواء الطلق والعربات المسرحية، والمسارح التي شيدت خارج أسوار المدن، مما جعل هناك ضرورة لإبراز أهمية الأبنية الأثرية والتي ساعدت على تكوين المعالجات التشكيلية للدراما التاريخية، وكذلك أماكن جلوس النظارة وما كان للواجهات المعمارية من أثر على متطلبات العرض المسرحي حيث تم إدراجها ضمن الصورة المرئية.

كما تضمن الفصل ملامح العروض المسرحية في مصر الفرعونية والأشكال الاحتفالية التي أوجدها لنا التاريخ وكذلك العروض المسرحية اليونانية والرومانية ومدى تطور الشكل الدرامي للأحداث سواء من ناحية المادة الدرامية أو أماكن العرض وما تبع ذلك في عصر النهضة حيث اعتبرت فيه الأبنية الأثرية عنصراً تشكيلياً للرؤية الجديدة من خلال الطرز المعمارية المختلفة، حيث ظهرت أشكال وأنماط مختلفة للمسرح الدرامي التاريخي كالمسرح الدائري ومسرح الهواء الطلق ومسارح الفضاءات ذات الخصائص التاريخية، والمسارح التي تقام أمام البنايات التاريخية والدينية وما لأهمية الفضاء المسرحي كقيمة تشكيلية في الأماكن التاريخية.

وقد أشار الفصل لعدة أماكن يمكن استغلالها كقيمة فنية ثرية لتشجيع السياحة العلمية حيث تصلح كمكان للعرض المسرحي منها .. قصر عابدين – ومحكى قلعة صلاح الدين–وبيت لقمان بالمنصورة – ومدينة رشيد الأثرية – ومعبد الكرنك – ومنطقة تل العمارنة بالمنيا– وجزيرة فيلة – ومعبد فيلة.

وتعرض الفصل للمعالجات التشكيلية والرؤى المختلفة لأوبرا عايدة محلياً وعالمياً لما لها من أثر بالغ في الدراما المسرحية التاريخية.

الفصل الثاني

مشاهير مصممي المناظر المسرحية عبر التاريخ

- مفهوم المناظر التاريخية في المسرح.
- الزمان و المكان ودورهما في تجسيد الدراما التاريخية.
- مصممو المناظر المسرحية.

تقديم

يهدف أي منظر مسرحي بالدرجة الأولى إلى خلق ايحاءات الوسط الزماني – المكاني الذي تقع فيه أحداث المسرحية .. وهو وسط يحاكي الواقع ..ولكنه يحمل قيماً جمالية لا تتوافر بالضرورة في الواقع المكاني. وعندما يحقق المنظر المسرحى ايحاءات الوسط الزمانى والمكانى ، فإنه يتجاوز هذا الدور إلى إحداث الحالة الشعورية والمزاجية لشخوص المسرحية .. فنفس المكان ونفس الزمان يمكن أن تحدث فيهما أفعال مأساوية أو كوميدية ضاحكة .. ومن ثم لا يمكن لنا أن نتصور أن المنظر المسرحي يصلح للحدثين . والتعاون بين مصمم المنظر المسرحي، ومصمم الأزياء، ومصمم الإضاءة، هو تعاون حتمي .. فالمنظر المسرحي لا يكتمل إلا من خلال التناغم بين المصممين الثلاثة تحت قيادة مخرج العرض الذي ينسب إليه نجاح أو إخفاق العمل المسرحي.

والمناظر في المسرحيات التاريخية هي أولاً وأخيراً مناظر مسرحية، ينطبق عليها الشروط الواجب توافرها في أي منظر مسرحي درامى . إلا أنها يجب أن تخضع لنتائج دراسة الفترة التاريخية التي تقع فيها أحداث المسرحية من حيث:

* الطرز المعمارية والمذاهب الفنية السائدة.
* المستوى التقني لهذه الفترة التاريخية.
* الأثاث والإكسسوارات، وأساليب التنسيق داخل المشاهد.
* الأزياء.

وبرغم أن تنفيذ المنظر المسرحي في المسرحيات التاريخية يخضع للدراسات التاريخية المشار إليها .. إلا أننا بصدد منظر تاريخي، ومنطق لا ينتمي إلى ذلك الواقع التاريخي، بل له تجربة جمالية عصرية، وبالتالي مستوى عصري له شروطه وضوابطه.

وإحداث الموازنة بين الجماليات التاريخية والقيم الجمالية العصرية، هو نتاج تجربة إنسانية فريدة يختص بها المبدع.

والمناظر المسرحية في إطار الدراما التاريخية تخضع بصفة عامة لأسلوب واقعها الخاص .. ولكل واقع صدقه وحقيقته التي يكتشفها المخرج، ويحدد أسلوب العرض من خلالها ليتأكد في النهاية ما إذا كان سيلتزم بهذا الأسلوب، أو سيحيد عنه [١] وذلك بسبب ظهور الكثير من العوامل الجديدة: الاقتصادية، السياسية، والفكرية، التي أدت إلى تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والإنسان [٢] .

مفهوم المناظر التاريخية في المسرح:

توضح كافة الإشارات أن (المنظر المسرحي) هو المعادل المرئي للنص الدرامي المقترح، لأحداث المسرحية ومكملاتها. وهو يعد من العناصر الهامة لعناصر العرض، كما "يعتبر من أسس المكونات التاريخية والجمالية، وإن كان بكل ما يحمله لا يعني الوظيفة الجمالية أو التاريخية فقط، بل يعني وظائف تعبيرية درامية جديدة تتكاتف مع مختلف العناصر الأخرى لتصل بالعرض إلى أعلى المستويات الفنية" [٣].

---

[١] أحمد زكي ، المخرج والمصور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص ١٢٣ : ١٢٥.

[٢] نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ، ص٥.

[٣] أنسى أبو سيف ، الوظيفة الدرامية لديكور السينما ، مجلة السينما والمسرح ، العدد الرابع١٩٧٤ ، ص١٥،١٤.

ومنذ بداية التاريخ كان الواحد المنظر يستخدم بصورة محدودة جداً وذات دلالات ثابتة، ولأكثر من عرض.. وبالتالي فقد كان الممثل يستخدم القناع الذي تسبب في حرمانه من استخدام الوجه كأداة للتعبير مما اضطره لتعويض ذلك بحركة الأيدي وأصبح لديه القدرة في استخدام جسده، كما أصبح للأصوات أهمية خاصة، وبالتالي كانت الملابس والأقنعة هما المصدرين الرئيسيين لإحداث أي قيمة جمالية ورمزية في ذلك الوقت.

هذا وقد استخدم بعض الفنانين التكوينات الهرمية باعتبارها تكوينات مثلثة اعتبروها من أهم التكوينات التشكيلية في ظهور المجاميع البشرية على المنصة المسرحية حيث يمكن في تصورهم "إبراز الشخصية الهامة من بين هذه المجاميع، وذلك بجعلها أكثر ارتفاعاً" [(١)].

ويتميز المنظر المسرحي الذي يعالج قضايا تاريخية بمكانة هامة بين عناصر العرض التاريخي، نظراً لكونه يجسد الجانب المرئي والمناخ المناسب التي تدور فيه الأحداث ،

وبالتالى إكساب مكان العرض أبعاداً جمالية تتناسب وتصور المبدع الذي يجب ألا يفسد تصميماته بالمغالاة في استخدام التكنولوجيا والتقنيات الحديثة . وتزداد أهميته عندما يناقش العرض قضايا التاريخ والواقع، مما يثبت ويحقق تلك العلاقة الوثيقة بين ملامح المنظر المسرحي التاريخي وعناصر الفنون التشكيلية على مر العصور.

ومع ذلك تظل إمكانات خشبة المسرح بفراغها وعمقها والآليات المستخدمة فيها وتقنيات الصوت والضوء هي أساس وضع الخطة للمعالجات التشكيلية المرجوة ، وكان من الضرورى توظيف كافة الطاقات الإشارية في المسرحية التاريخية لاستكمال صفات الشخصية الدرامية وتحقيق التأثيرات والمضامين الدرامية التي يهدف إليها العرض التاريخي. وتعد التقنية التي لحقت بالعروض المسرحية التاريخية، انعكاساً حقيقياً للتطور بجانب الأخذ بالدراسات الإنسانية العميقة، وما واكب التاريخ من ثورات، وحروب طاحنة، وانقسام العالم إلى معسكرات متنا حرة ولذا فقد أصبحت العروض المسرحية التاريخية تمثل حالة من التداخلات المتشابكة..

و على المصمم أن يحدد البيئة الأثرية التاريخية للعرض المسرحي التاريخي، وكذلك جو شخصيات العرض المسرحي.

ثم يأتى المنظر المسرحي محددا الشخصيات الدرامية التاريخية من خلال سلوكيات الشخصية على المنصة المسرحية، وذلك باللون والملبس والضوء بحيث يسهل التعرف عليها.

وبصفة عامة فقد يهجر بعض الفنانين التشكيليين الوصف التفصيلي للبيئة التراثية التاريخية أملاً في إبراز ملامح تشكيلية معينة ذات دلالات درامية موحية و واضحة.

الزمان والمكان ودورهما في تجسيد الدراما التاريخية:

تستعمل كلمة فضاء مسرحي بالمعنى الشامل الذي يتضمن المكان المسرحي وإمداداته من خلال تطور مفاهيمه عبر العصور.

---

(١) جوزيف ماشيللي ، التكوين في الصورة السنيما ، ترجمة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٤٠

فالمكان المسرحي جزء من اللغة المسرحية (الممثل ،النص الدرامي ، الجمهور .. الخ) وهذا يعني أن المكان المسرحي ليس مكاناً مجرداً خاصة عند البحث في خلفيات العروض المسرحية التاريخية، وبالتالي فإن المكان هو ظاهرة زمانية تاريخية، وهو اختزال لمختلف البنيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، وهو جزء من واقعها وهي جزء من واقعه . فهو انعكاس يطمح إلى فاعليه ديناميكية تساهم في بناء الزمان العام فلا يوجد عرض مسرحي تاريخي بدون المكان والزمان المسرحي [١].

ويعرف "باتريس بافيس Pavis" المكان المسرحي بأنه المكان الذي يدور فيه العرض سواء كان ذلك في مسرح مكشوف في الهواء الطلق أو في مدرسة أوخان، أما الفضاء المسرحي Space فهي كلمة تطلق على المكان الذي يطرحه النص ، و يرى "ألبرت اينشتاين" (Albert Einstein(1879-1955أن الزمان ليس مطلقاً مستقلاً وأنه ليس من الممكن الفصل بين المكان و الزمان ، وليس الزمان سوى بُعد رابع يضاف إلى الأبعاد الثلاثة للمكان [٢].

وتقع المسئولية على مصمم المناظر المسرحية في كيفية ترجمة النص الدرامي إلى لدائن، التي هي "المناظر المسرحية" [٣]والتي هي بالضرورة تعبير عن الزمان ومكان "Place and Time" سواء كان خارجياً أو داخلياً والذي تختلف فيه أساليب التجسيد على المنصة المسرحية لإشاعة الجو الدرامي المطلوب "Mood" وإحداث نوع من الاتزان البصري "الوحدة والتنوع وبؤرة اهتمام المتفرج" ويجب على الممثل في هذه الحالة أن يتوائم مع التكوين ومتطلباته" [٤].

مصممو المناظر المسرحية:

أ. عصر النهضة:

١ . بالد ساري بيروزي: Baldassare Peruzzi(1481-1537)

يذكر "جيمس ليفر" في كتابة "الدراما أزياؤها ومناظرها" أن "بيروزي" عام ١٤٨٠ هو أول من أدخل المنظر على دنيا المسرح متأثراً بـ"برافيت" حيث كان يعهد بأمر الإعداد لحفلات البلاط في هذا العصر إلى كبار الفنانين. فقد صمم دافنشي مهرجانات ميلانو، بينما صمم بيروزي و رافايللو حفلات روما، التي مُثلت أمام البابا "ليون" العاشر.

على أن بعض المناظر المسرحية الأولى المنسوبة لكبار الفنانين – إن لم يكن أغلبها – كانت في حقيقة أمرها مجرد زخرفة حائطية في قصور الأمراء تمثل أمامها الأعمال الدرامية ولكن "جورجيو فاساراي" [٥]يؤكد أن عمل "فالدسازي بيرونزي" كان مسرحياً صرفا ويضيف (لما مثلت أمام البابا

---

[١] بول شاوول،المسرح العربي الحديث، رياض الريس للكتب والنشر، المملكة المتحدة، ١٩٨٩ ، ص١٧٠،١٦٩.

[٢] أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دار (المشرق – مغرب) ، سوريا ١٩٩٤ ، ص ٣٦، ٣٧.

[٣] فيليب فان يتجيم، تقنية المسرح، ترجمة بهيج شعبان، دار منشورات عويرات، بيروت، لبنان ١٩٨٥، ص٩٢.

[4] W Joseph Stell – Scenery – The Theatre student Richards Rosen press, Inc, USA, 1970- p.17-25.

[٥] جيمس ليفر– جورجيو فاساراي (١٥١٢ – ١٥٧٤) مصور وعالم إيطالي (الدراما أزياؤها ومناظرها – ترجمة مجدي فريد) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، بدون تاريخ.

ليون العاشر مسرحية "الكاردينال بيبا" كان "بالدساري" قد أعد لها من المناظر ما لا يقل جمالاً عما كان قد أعده في مناسبات سابقة، بل في الحقيقة يفوقها جمالاً، فيكون "بالدساري"بأعماله هذه قد استحق كل ثناء وبخاصة في الحفلات الدرامية).

لقد أعد "بالدساري" مشهدين رائعين فتحا الطريق عملياً أمام كل من صمموا مناظر مسرحية حتى يومنا هذا، وقد أبدى "جورجيو" تعجبه وانبهاره من قدرة "بالدساري" في أنه أوجد المكان الكافي لذلك العدد من الشوارع والقصور والمعابد الغريبة والشرفات ومختلف أنواع النقوش في مساحة محددة لهذه الدرجة.

٢. "سباستيانو سيرليو / Sebastiano Serlio(1475-1554)":

وهو يعتبر من أشهر مصممي المناظر المسرحية .. وكان أول مصمم يستطيع نشر تصميماته للمنظور في كتاب بعنوان "كتاب في العمارة – Book on Architecture"، وقد نشر فيه تصميماته ذات المنظر، وشرح فيه المنظور الملون، والتركيب المعماري، والعمارة المسرحية، وعلاقة المنظور بخشبة المسرح والصالة .. وأصدر هذا الكتاب في عام ١٥٤٥ .. كما أنشأ المسرح الذي سمي باسمه "مسرح سيرليو"، ولقد أهتم بإيجاد الستائر الجانبية لإعطاء العمق .. حتى الوصول للخلفية [١].

٣. ليون دي سومي: Leone di Somi (1527-1592)

كتب الكثير عن فنية المسرح .. ومن أهمها الإضاءة والأزياء والإخراج ومن أهم نظرياته في المسرح علاقة الضوء والأزياء في الأوبرا .. وكان اهتمامه بالغاً بالألوان وأزياء كل شخصية على حدة.. وكذلك العلاقة بين الضوء، وكل حدث درامي على حسب نوعيته ومن مؤلفاته مسرحية (مهزلة زواج) La Comedie d'un Mariage المتأثرة بالكوميديا دى لارتى[٢] .

٤. نيقولا ساباتيني Nicola Sabbattini(1574-1654):

وهو مهندس معماري أهتم بالمناظر المسرحية .. ولد في مدينة "بيسارو" في إيطاليا .. وعمل في قصر أورينو.

من أهم مشيداته "مسرح دوسولو" بمدينة بيسارو .. نشر كتاب يتحدث عن "نظرية الميكانيكية والمناظر المسرحية" كما استخدم "البرياكوتا / المنشور الثلاثي" بأعداد هائلة لإعطاء العمق في المناظر المسرحية ..و نادى بضرورة تغيير المناظر تبعاً لتغيير الأحداث في المسرحية .. وقدم نظريات في استخدام الإضاءة على المسرح، فهو أيضاً من مبتكري أجهزة الإضاءة .. وقدم "ساباتيني" نظريات حول تقديم المؤثرات .. من تحريك أو تقديم بعض المجسمات الطائرة على المسرح، فقد كان من مصممي المنظور المجسم.

ب. المسرح الإنجليزي:

أدخل "إنيجو جونز" *Inigo Jones(1573-1652)* المناظر المسرحية على المسرح الإنجليزي في النصف الأول من القرن السابع عشر، خاصة في حفلات الأقنعة "الماسك".

---

[١] جيمس ليفر ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، ترجمة مجدى فريد، مرجع سابق ، ص ٩٢-٩٥

[٢] أوديت أصلان ، فن المسرح جـ١ ، ترجمة د./ سامية أحمد أسعد ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٢

وقد اعتمدت المناظر المسرحية على المكونات المعمارية المتمثلة في الشرفات والحفر لدخول وخروج الممثلين .. بالإضافة إلى الستائر الخلفية التي كانت تحدد مواقع التمثيل على المنصة.

ويمكن القول بأن المسرح الإنجليزي "الإليزابيثي" كان امتداداً للتطور الذي ساد المسرح الإيطالي من النواحي المعمارية والتشكيلية، ومكونات التأثير البصري والسمعي(الإضاءة والبرق والحريق والسحب والرعد) . كما تعددت المحاولات لإدخال المنظر الملون، مع استخدام الثريات ذات الشموع المضاءة، مما جعل العرض المسرحي متألقاً بتقديم العروض المسرحية.

إلا أن المسرح الإنجليزي لم يعتمد اعتماداً كلياً على المناظر خصوصاً المسرح الشعبي الذي كان يكتفي بالحائط الخلفي كمنظر عام موحد لجميع المسرحيات بأماكنها المختلفة التي تقدم على المسرح.

وقد أعيد استعمال الستائر للمناظر – في القرن السابع عشر – في أشكال تعتمد أساساً على وجود ستارة خلفية تغطي خلفية المسرح .. وتسمى "Sheetters" وستارتين جانبيتين أقل حجماً، تتقدمان الستارة الخلفية على اليمين واليسار وتمثلان "جناحان – Wings" يرسم عليها جميعاً منظر واحد، يقسم إلى ثلاث قطع.

والـ"شيتر / Sheetter" عبارة عن أربع ستائر مرتبة الواحدة خلف الأخرى لأربعة مناظر مختلفة .. كذلك أصبح على اليمين أربعة أجنحة، وعلى اليسار أربعة أجنحة .. المناظر في الأجنحة الجانبية تتفق مع مجموعة مناظر الـ"شيتر" .. ويرفع كل منظر حينما يراد تغييره .. ويظهر المنظر الذي يليه ..

كما يوجد في أعلى المسرح – مع كل مجموعة من الأجنحة – قطعة من القماش تعرف باسم منظر السماء لتكمل المنظر وتحدده من أعلى:

١ . *إنيجو جونز Inigo Jones(1573-1652):*

ويعتبر أول مصمم استعمل الستائر في المسرح الإنجليزي وحيث كان المنظر من قبل عبارة عن ستارة واحدة مرسوم عليها المنظر بطريقة المنظور .. ويتم تغييرها بطريقة "البرياكوتا". ولذا استعملت طريقة الستائر التي أثبتت أنها الوسيلة المثلى لينحقق تقديم عدة مناظر متتالية.(١)

٢ . جون *(Jone. W.B):*

وكان على دراية وثيقة بالمسرح قبل قرار البرلمان الإنجليزي بإلغاء الحفلات المسرحية لذلك كانت تصميماته تنتمي إلى التصميمات القديمة وله تصميمات محفوظة ضمن مجموعة "شاتورث"بلندن .

غير أن تصميمات "جون دبليو. بي" تدل على أنه كان يبحث عن حل للصعوبة التي كانت تثيرها المناظر على نمطها الأول(٢).

---

(١) شكرى عبد الوهاب ، المكان ، دراسة فى تاريخ خشبة المسرح ، مرجع سابق

(٢) جيمس ليفر ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، ترجمة مجدى فريد مرجع سابق ، ص ١٥١

٣. جياكومو توريللى *Giacomo Torelli(1608-1678)*

اهتم بثورة الإضاءة الميكانيكية، وكانت المناظر المسرحية في تلك الفترة، تعبر عن موضوعات متعددة للحياة وهنا ظهرت المسرحية في أشكال مختلفة ، ويرجع ذلك إلى اهتمام مصممي المناظر الذين قللـوا من عدد قطع الإكسسوار المستعمل على خشبة المسرح ..

وخاصة أعمال "موليير" و "راسين" **Moliere and Racine** – حيث كانت تتميز بوحدة الزمـان والمكان واعتمدوا فى ذلك .على مساعدة المؤثرات الصوتية والضوئية التى برع فيهـا تـوريللى وأضـاف اليها الكثير.[١]

٤. لودوفيكو أوتافيو بورناتشيني: *Ludovico Ottavio Burnacini(1636-1707)*

هناك تشابه كبير بين "توريللي، بورناتشيني" من حيث الأسلوب والتوجيهات، وبينما كان "توريللى" يضع الأسس الأولى للباروك في فرنسا كان "بورناتشيني" في النمسا يقوم بنفس الرسالة.

ولد "بورناتشيني" الإيطالي الأصل بفيينا عام ١٦٣٦، وبدأ نشاطه الفني في الرابعة عشرة من عمره ثم التحق بخدمة الإمبراطور، وسرعان ما أصبح المعماري الأول لـ"ليوبولد الأول" كمـا كـان مصـمما للأزياء المسرحية – ومن أهم أعماله تشييده مسرحاً لعروض الأوبرا وآخر العروض المسـرحية التـي منحته الشهرة كمصمم للمناظر المسرحية فترجع إلى تصميم مناظر أوبرا "بمبو دي أور" التـي قـدمت بفيينا عام ١٦٦٨ – وكان "بورناتشيني" مصمما للأزياء المسرحية أيضاً[٢]. وكان له مع *Giovanni Burnacini(1600-1665)* بين عامى ١٦٥٢و١٧٠٧ أعظم العروض المسرحية الفنيـة كثيرة البذخ مما ذاع صيتهما فى أوروبا

المناظر المسرحية بإنجلترا:

في عام ١٦٤٢ ألغي البرلمان الإنجليزي الحفلات المسرحية العامة مما أدى الـى تطـور الحركـة المسرحية تطورا بطيئا فالمناظر المسرحية كانت تخضع لاجتهادات فردية ولا تمثل أي إضـافات دراميـة تذكر. ولم ينتظم استعمال المناظر المسرحية في إنجلترا إلا حوالي عام ١٦٦٤ ، وقـد شـيدت المسـارح مطابقة للتصميم الإليزابيثي فكانت جميعها مزودة بالمنصة القديمة، ومرت حوالي مائتى عام قبل أن تطابق منصة المسرح الإنجليزي النماذج الأجنبية بطريقة تامة. وفي عام ١٦٦٥ قرر "تشارلز الثـاني" أن يحـول "وايت هول" إلى مسرح دائم وعهد بالعمل إلى المعماري الشهير "جون دبليو. بي". وفي القرن الثامن عشر أزداد اهتمام الجمهور الإسكتلندي زيادة واضحة، فبدأت حركة مسرحية نشطة تتمثل فـي إنشـاء مسـارح جديدة وإصلاح وتعديل في المسارح القائمة لتتسع للأعداد الغفيرة من الجمهور .. فتم بعض التعديلات:

وقد أهتم مصممو المناظر المسرحية بتجسيم المنظر المسرحي، تجسيماً قريباً بقدر الإمكـان مـن الحقيقة ليعطي المنظر واقعية .. وقد اقتضي ذلك أن تكون الرسومات غاية في الدقة .. وأصبحت المنـاظر

---

[١] جيمس ليفر – الدراما أزياؤها ومناظرها ، مرجع سابق ، ص ١١٥

[٢] المرجع السابق

تعتمد كلية على التأثير البصري .. ويسهل إعدادها وتغييرها حسب تسلسل المناظر في العرض المسرحي.[١]

وظهر في تلك الفترة عدد كبير من مصممي المناظر، فهم على سبيل المثال :

١. *عائلة ببيانا:*

يعتبر أفراد هذه العائلة من واضعي أسس فن المناظر، وانتشرت أعمالهم في معظم أوروبا .. وعرفت باسم طراز "البيبانا".

وقد امتاز طرازهم بتأثيرات الضوء والظل والتأثيرات المنظورية، واهتموا اهتماماً شديداً بالأسس والقواعد المعمارية .. كما استعملوا برواز المنظر، وهو عبارة عن قوس مصنوع من الخشب والقماش يوضع خلف البروسينيوم ليحدد المنظر.

مؤسس هذه العائلة فرديناندو ببيانا .. فهذه العائلة ثلاثة أجيال من المصممين:

فرديناندو: – وقام بزخرفة مسرح فيرنيزي، وبتصميم المناظر لكثير من الأوبرات .. وأكتشف "المنظور المنحرف" .. وله أربعة أبناء فنانون تخصص أثنان منهم في المسرح، وهما:

* جيمس جالي ببيانا.
* أنطونيو وله ابن هو:كارلو .. عمل في نفس المجال ويعتبر هو الجيل الثالث لعائلة البيبانا [٢].

فرانشيسكو: الشقيق لأكبر لفرديناندو .. وتبعه كذلك في التصميم للمسرح.

٢. *فليب جاك دى لوثر بورج (Phillippe Jacques De Loutherbourg(1740-1812:*

استطاع هذا الفنان أن يعطي كل اهتمامه للمسرح .. فكانت أعماله تتصف بالخيال مع الواقعية .. وكان يعتمد في تصميماته على التأثيرات اللونية وانعكاساتها على شبكة العين .. فقد استعمل الستائر الشفافة لإعطاء العمق للمناظر.

وكانت هذه الستائر من الحرير الملون .. مع استخدام الزجاج المعشق بالرصاص، ليعطي الجانب المعماري المطلوب .. بالإضافة إلى أفكار جديدة لاستخدام المؤثرات الصوتية والضوئية.

ومن أهم أعماله أنه قام بتجسيم المنظر وتفريغه بمعنى الفصل بين الأجزاء المكونة لخلفية أي منظر، حتى يمكن الاستفادة من ذلك في تحريك الممثلين خلالها تعميقاً للأثر الدرامي[٣].

وتدرس تجارب لوثر بورج في إنجلترا، وخاصة في رويال أكاديميك (الأكاديمية الإنجليزية) نظراً للتطور الذي أحدثه هذا الفنان داخل المسرح.

٣. *جوفارا Gouvara:*

عبر في تصميمه للمناظر المسرحية عن الطابع الروماني .. وكانت تصميماته تشكل المنظر المتوازي، وتميزت بالبساطة في التصميم[٤].

---

[١] د. الهامى حسن ، تاريخ تطور المسرح، مرجع سابق ، ص ٣١،٣٢

[٢] جيمس ليفر – الدراما: أزياؤها ومناظرها ، مرجع سابق ، ص ١٣٥.

[٣] د.إلهامي حسن ، تاريخ تطور المسرح، مرجع سابق ، ص ٣٤.

[٤] شكرى عبد الوهاب ، المكان ، دراسة فى تاريخ خشبة المسرح ، مرجع سابق ، ص ٢٠١

٤. جون برين *Jeon Brain (1637-1711)*:

مصمم فرنسي .. أمتد تأثيره في الأوبرا والباليه إلى القرن الثامن عشر .. ومن أبـرز خصـائص أعماله، قدرته على ابتكار توليفة كاملة بين الفانتازيا والذوق المعاصر .. وقد تأثر به كثير من الفنانين في مختلف أوروبا(١)

٥. ليبرون *Libron(1678-1726)*:

كان يمثل أعلى سلطة استشارية للرسومات، وأكد على أن المصمم يجب أن يكون دقيقاً .. بحيث يظهر جمال المشاهد الخلفية والديكورات إلى جانب خصائص الشخصية التي يؤديها الممثل.

وقد كانت العظمة مطلوبة، وإبهار الجماهير هو الهدف .. بعد أن أصبح المسرح يضاء بالشموع، وأصبحت الإضاءة غير كافية لإضاءة الممثلين .. فلجأوا إلى الألوان العاكسة في الملابس كالذهب والنحاس وهي الألوان التي صار لها بريق أكثر بتأثير الشموع حيثُ كانت الألوان من قبل باهتة ..

أما عهد الباروك : الذي يقع بين سقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية وصعود الأمة الحديثة فقد كان عهد ظلام يتميز بفن ضبابي تسوده التصرفات البربرية والجهل. وقد أكد القرن السـابع عشـر علـى تجاهل القرون الوسطى إلا أنه كان هناك بعض الاستثناءات .

وبالتالي تم انتقاد مسرح الباروك بعدم تقيده بالمظهر التاريخي عند تقديمـه مسـرحيات القـرون الوسطى – وخاصة في الملابس التاريخية – وللأسف بقيت بعض شخصيات القرون الوسطى كالملك "هنري الخامس" الذي تم إحياؤه عن طريق "شكسبير" وأصبح بطلاً وطنياً بينما "الملك رديتشارد الثالـث" شخصـية سيئة مثيرة.

وظهرت حالة غريبة في المسرح حيث ظهرت الشخصيات الرائدة لشكسبير (ماكبث- ريتشـارد – هنري الثامن) بزيها التاريخي المناسب أما بقية الممثلين فيرتدون الملابس المعاصرة.

ثم بدأ الأخذ بمبدأ ضرورة الاهتمام بملاءمة الديكور والملابس للفترة التاريخية وكان ذلك على يـد المنتج "**Aron Hill** أرون هيل" الذي كان له العديد من المسرحيات التراجيدية، ولكن لم يظهر أسلوبه في المسرح حتى بداية الكلاسيكية الجديدة، وذلك بعد مرور حوالي ٤٠سنة على وفاته عام ١٧٥٠.

وفي فرنسا واصلت عائلة كيمبل **Kemble** عملية الإصلاح وكان أفرادها يقدرون الطـراز الفنـي للنيو كلاسيك.

فن الروكوكو **Rococo**: كان فخماً، مليئاً بالمنمنمات والتفاصيل الكثيرة في كل عناصر العـروض ولكن في عام ١٧٦٠ مال الاتجاه إلى العكس تماماً أي البساطة والتميز، وكذلك إلى رسم المناظر الهادئـة وإظهار المنحوتات الكلاسيكية فقد ظهر الحنين إلى عظمة طراز الباروك بعد نمنمة طراز الروكوكو (٢).

القرن التاسع عشر:

في بداية القرن التاسع عشر ظهرت حركات فنية جديدة ضد النيو كلاسيكية، وجاء الجيـل الجديـد جيل الحركة الرومانسية والذي مال إلى التغيير والحيوية وعدم النظام.

---

(1) Martin Banham and others , OP , p. 238.
(2) Diana de Marly - Op. Cit , p. 53v .

وشمل الفيض الرومانسي جميع أنواع الفنون بما فيها الدراما .. على عكس الكلاسيكية الجديدة التي كانت تستبعد أي حدث لا يمكن حدوثه في الحياة الواقعية كما ركزت الرومانسية على الأساطير وقصص الأبطال الشعبية[١] .

وبعد أن كانت قصص الرومانسية تقوم على الفتاة الجميلة التي ينقذها البطل القوي، أصبحت عام ١٧٥٥ مرتبطة بالطبيعة أكثر، وظهر ذلك واضحاً في الإكثار من المناظر الطبيعية. وفي عام ١٨٠٠ أصبحت مشاهد العواصف وما شابه مرغوبة جداً، فظهرت الصخور والشلالات . ثم ظهرت الميلودراما التي تحوي الكثير من الجبال العالية في مشاهدها [٢].

ومن أشهر مصممي المناظر في القرن التاسع عشر:

١ . *الدوق جورج الثاني: D. George II , Duke of Saxe-Meiningen(1826-1914)*

ويعتبر الدوق "جورج الثاني" دوق إقليم "ساكس منينجن" من رواد الواقعية الأوائل، قبله كان الخلط بلا معنى يسود الملابس التاريخية والمناظر المسرحية التي لا تنتمي إلى وحدة فنية فأخذ على عاتقه إصلاح هذه الأوضاع، فسعى إلى إصدار وحدة الصورة المسرحية **Picture stage** .. وفي سبيل ذلك راح يصمم بنفسه المناظر والملابس والتفصيلات الدقيقة، وبذل جهداً في تصميم الأزياء من واقع مراجع حقيقية صحيحة[٣] بالإضافة إلى أنه لجأ إلى الاستعانة بخبير أسلحة، وكان يزود كل ممثل بإشارات مكتوبة تخص ارتداءه للزي. ومن المتأثرين بالدوق "جورج الثاني". الرجلان اللذان أصبحا رائدين للواقعية المسرحية .. وهما:

٢ . *كونستانتين ستانسلافسكي: Konstantin Stanislavsky (1863-1938)*

أسس "أرتو" المسرح الحر وفقاً لعقيدة ثابتة مؤداها تطبيق مبادئ الطبيعة على أكملها وهو في ذلك يؤكد أن في استطاعة المناظر المسرحية أن تدعم العرض المسرحي وإن يقوم الإكسسوار بدور لا يقل عن دور الممثل [٤]، وفي عام ١٨٩٧ في موسكو التقى "ستانسلافسكي" بـ"تميرو لفيتش دانسنكو" وساعد هذا اللقاء على تأسيس "المسرح الفني" بموسكو.

وفي هذا المسرح حاولا مطابقة الحياة الراهنة اليومية بشيء من تفاصيلها المتداخلة المتراكمة وقد استخلص فنانو "المسرح الفني" بوجه عام من دافع حرفيتهم المتقنة نوعاً من الإيقاع الزمني ليبعد كل البعد عن مجرد الواقعية المسطحة[٥].

٣ . *أنطونين أرتو: Antonin Artaud(1896-1948)*

---

(1)Oscar G. Brockett – The theatre – Holt Rinhart & Winston, p. 261.

[٢] د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ١٥.

[٣] الدراما أزياؤها ومناظرها ، ص ١٨١

[٤] جورج ولورث ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، القاهرة ١٩٧٧

[٥] جيمس روس ، ايفانز ، المسرح التجريبى من ستافسلافسكى الى اليوم ، ١٩٧٩

٤. *كلاركسون ستانفيلد Clarkson Stanfield.(1793-1867) :*

بدأ " كلاركسون" ستانفيلد حياته كبحار، ولكن ولعه برسم المراكب والمناظر البحرية عامة ومقدرته في إعداد مشاهد المسرحيات التي كانت تؤدي فوق المراكب لفت الأنظار إليه وشجعه البعض على الاحتراف في مسرح "أولد رويالتي" بميدان "ولكوز" الذي كانت تتردد عليه أفواج البحارة، ثم انتقل إلى مسرح "كوبورج" ثم عمل بمسارح أخرى وكانت الإعلانات المطبوعة تصف كلا من أعماله وصفا مطولا إغراءاً للجماهير ، فمناظره كانت تقابل بتصفيق طويل يجعل الممثلين يتوقفون عن الأداء عند كل منظر جديد[١].

٥. *تشارلز كين Charles Kean(1811-1868):*

من أكثر محاولات القرن التاسع عشر التي أتاحت الاستمتاع بعمل فني من أرفع مرتبة وعلى أقصى اهتمام ما قدمه "تشارلز كين" خلال إدارته الطويلة لمسرح "الأميرة" بلندن حيث عمل على وضع حد للخلط بين أساليب العصور المختلفة وأرتفع بمستوى الخداع التصويري والدقة التاريخية.

وفي أوائل عام ١٨٥٢ قدم مسرحية "الملك جون" وقدم تصميماً تمتزج فيه الدقة التاريخية والمؤثرات المسرحية.

ومن الواضح أن يكون "كين" قد أعتبر "ماكبث" التي قدمها عام ١٨٥٣ من أهم إنتاجه حيث أحتفظ "ساوث كنجستون"بثلاثة وعشرين رسما لها.

وفي فبراير ١٨٤٥ قدم "كين" (ريتشارد الثالث) ولكنها سقطت فلم يستمر عرضها سوى تسعة عشر يوماً. ثم قدم "هنري الثامن" فنجحت نجاحاً منقطع النظير، ولعل ذلك مرجعه مساحة الاستعراضات الفنية الكبيرة بها، وقد قام بتصميم المناظر تحت أشراف "كين" مجموعة من المصممين (جوردن، جوتس، وفنتون، ت. جريف)[٢]. ثم كانت مسرحية "رؤية الملكة كاترينا" التي نجحت بدرجة تفوق كل نجاح جعل المشاهدين ينصتون في خشوع. وظل المسرح بضع سنوات لا في إنجلترا فحسب بل في كل مكان بين أيدي المصورين وتصوراتهم الخيالية، ولكن الثورة التكنولوجية واكتشاف العديد من القوانين الطبيعية والآلات التي سادت العالم جعلت حركة الفكر تأخذ منحنى يختلف عن التصورات الرومانسية فكانت الإرهاصات الأولى لفكر ورؤية واعية للعالم.

القرن العشرون:

لقد كان التنوع فى العمارة والمناظر المسرحية هو السمة المميزة لعروض مسرح القرن العشرين، ولقد عمل في مجال رسم المناظر المسرحية في إنجلترا أكفأ المصممين الشبان منهم: "وليام تشايل" ، "جون بانتينج".

---

[١] جيمس ليفر: الدراما أزياؤها ومناظرها ، مرجع سابق ، ص ١٦٩

[٢] الدراما أزياؤها ومناظرها ، مرجع سابق ، ص١٧٠

وقد أتاحت "الأولدفيك / Oldvice" العديد من الفرص أمام مصممي المناظر المسرحية أمثال "روجر فارز" و "جيمي بيلي" الذي أدهش الجميع بتصميماته الفيكتورية لمناظر وأزياء مسرحية "هاملت".

أما في روسيا، فقد طرأ تغيير كبير على المسرح .. وعلى تصميم المناظر المسرحية.. وأستبعد أمر الواقعية مؤقتاً .. وقامت مدرسة جديدة يشرف عليها "تايروف، ماير هولد" اللذان اتفقا على أن المنظر المسرحي يجب أن يترجم الحياة بدل أن يعكسها فحسب .. وظهر هذا في صورة سقالات، ومنزلقات، ومسطحات ودرجات، وأبواب وعناصر دوارة..الخ

وقد اهتم "تايروف ، ماير هولد" باللا واقعية في فن المناظر .. وكانا يحاولان استخدام التركيبية لمعالجة الفراغ بإشكال رمزية تعطي المرونة للممثل، بالتحرك على خشبة المسرح.

كما أن المنصة المسرحية الروسية النموذجية – في أوائل السنوات العشرين من القرن العشرين – كانت أشبه بسقالات البناء المشدودة .. وكان الفنان الروسي قد حاكى الباروك، وأقام منصته في الهواء الطلق .. في الميادين والأماكن الفسيحة.

ولم يعد المسرح في الولايات المتحدة الأمريكية بعد عام ١٩٠٠ يقنع بتقليد طرق وأهداف المسرح الأوروبي .. فكان من بين راسمي المناظر المسرحية "روبرت أدمون جونز" الذي يعتبر من أئمة وأوائل هذا الفن المسرحي.

وقد نادى "جونز" بالواقعية في المناظر لإحساسه بالشكل وعلاقته بالفراغ، وفي تصوره أن راسم المناظر، يجب أن يكون فناناً ملماً بالدراما وقواعدها دارساً للعمارة والتصميم الداخلي، فاهماً لقواعد التصميم لكي يحقق المنظر المسرحي على خشبة المسرح.

وأهتم "جونز" كثيراً في تصميماته بالمنظر المتعدد الاستخدام، بمعنى أنه يمكن تصميم المناظر بما يسمح بتغيير أجزاء منها ليعطي مفاهيم متعددة لأماكن مختلفة.

وقد ظهرت المدارس العديدة في فن الإخراج والمناظر المسرحية في أوروبا وأمريكا، ولم تكتف بالتعبيرية أو الطبيعية أو التركيبية .. بل ذهبت إلى أبعاد أخرى في المفهوم الفني.. وشملت التجريدية والسريالية .. وخاصة في تصميم المناظر المسرحية .. ولو أن الرمزية ظهرت عام ١٩٢٣ في أمريكا .. إلا أنها ما زالت محببة في تصميم المناظر حتى هذا اليوم.

ومن أشهر مصممي المناظر في القرن العشرين:

١ . *أدولف أبيا Adolphe Appia(1862-1928):*

كان "أبيا" مصمماً سويسرياً ، ومن أهم المصلحين المسرحيين وقد عمل على تجديد المسرح ورفض الاعتماد على الديكورات المرسومة التي انتشرت في القرن التاسع عشر وعمل على تجسيد المنظر المسرحي وبنائه معمارياً. كما عمل على ربط الإضاءة بالمنظر المسرحي كما أكد على العلاقة بين الممثل وفضاء المسرح ، كما طالب بمستوى فني عالمي للمسرح واعتبر أن للمسرح لغته الخاصة فاستعان بالموسيقى لتحل مكان الحوار مثلما تحل الصورة محل الحركة واعتبر أن وحدة المكان والزمان من أهم عناصر العرض المسرحي[1].

---

[1] د./ صبرى عبد المنعم، القيم التشكيلية فى القيم المرئية المسرحية ، ٢٠٠١

وفي عام ١٨٩٩ نشر "أدولف أبيا" عملاً ضخماً يبحث في إصلاح الإخراج المسرحي بعنوان "الموسيقى والميزانسين". وكان قبل بضع سنوات قد نشر مؤلفاً أصغر تناول فيه بالنقد والتحليل أوبرا "فاجنر"، وقد انتهى "أبيا" إلى أن أهم شرطين يجب توفرهما في الديكور هما:

أولاً: إضاءة تؤكد الأبعاد الثلاثة للشكل الإنساني.

ثانياً: منصة تشكيلية تظهر مواقف وحركات الممثل.

٢. *إدوارد جوردون كريج Edward Gordon(1872-1966):*

بدأ كممثل ثم عمل فى تصميم الديكور المسرحى ، ووجد أن المشاهد الواقعية بكل عناصرها مضادة لفكرة الإبداع والخيال . وكان له تأثير مهم فى التصميم المسرحى عن طريق ترويجه لفكرة البساطة الكاملة فى الوقت الذى رفض فيه المجددون الكلاسيكيون (النيو كلاسيك) أزياء الروكوكو المنمقة وفضلوا الجمود الشبيه بالتماثيل(١) .

رفض " كريج " الذوق الفكتورى والتفاصيل الكثيرة وفضل عليها الأشكال البسيطة وعند تصميمه للملابس والديكور فهو يريدها تابعة لحقبة تاريخية معينة ولا يهتم بمطابقتها للواقع التاريخى ويقول" كريج " : (إذا كنت تريد أن تصمم الأزياء فلا ترجع الى كتب متخصصة مثل كتب الأزياء .. بل اترك لخيالك العنان وألبس شخصياتك حسب ما تمليه عليك قدراتك الإبداعية) . ونستطيع أن نتبنى أسلوب " كريج " الرمزى من خلال تصميماته لأزياء وديكورات مسرحيات " يتس Yeats" الرمزية (٢).

صمم مسرحية " البندقية المحفوظة Veriee preserved فى برلين ١٩٠٥ ومسرحية Rosmersbolm فى فلورنسا عام ١٩٠٦ و" هاملت " فى موسكو ١٩١٢ وكانت المشاهد عبارة عن ستاندات أو برتكابلات ذات زوايا بسيطة غير مزينة . أما " كلوديوس" فقد ظهر بعباءة ذهبية ضخمة ، كانت تغطى معظم أرضية المسرح ، ومن خلال بعض الشقوق فى الجدران ، يبدو أفراد البلاط المنافقون(٣).

٣. *"جاك كوبو" و "لوي جوفيه":Jacques Copeau-Jouver (1879-1949)*

أشهر المنصات التشكيلية تلك التي حققها "جاك كوبو" و "لويس جوفيه" على مسرح "فيكس كلومبيه" بباريس، حيث لا يوجد إطار محدد للمنصة وقد مكنه عدم وجود أبواب بالجانبين وشرفة في المؤخرة ودرجات في المقدمة مكنه من تقديم شكسبير وموليير بشكل لم يكن معروفاً في المسرح التجاري وأصبح إخراج "كوبو" نموذجاً يحتذي به(٤).

---

(١) سعد أردش ، المخرج فى المسرح المعاصر ، ص ٩٩-١٠٠

(2)Martin Banham- The Cambridge Guide to World Theatre , p.241

(3) Ibid

(٤) أوديت أصلان ، جـ١ ، مرجع سابق ، فن المسرح

٤. "بابلو بيكاسو: *Pablo Picasso(1881-1973)*

وهو من أكثر الفنانين التشكيليين تجديداً وتعددت مواهبه في شتى مجالات الفنون التشكيلية بالإضافة إلى غزارة إنتاجه فهو يعتبر من أنشط فناني القرن العشرين وأكثرهم تحرراً من قيود النظرات الفنية السابقة له .. حيث انتهج أسلوب تفكيك عناصر الشكل ثم إعادة تجميعه للحصول على قيم تشكيلية مختلفة . وقد أثارت أعماله كثيراً من الجدل بسبب مناظره وملابسه ذات التشكيل التكعيبي كأنهم دمى كبيرة وخلقت جواً غريباً لم يألفه الجمهور من قبل، وكان "بيكاسو" يحدد ملامح الشخصية بأقل وأبسط الخطوط والكتل وكانت تتحرك كما لو كانت جزءاً من المنظر الخلفي.وكان نهجه كنهج المنتمين للمدرسة التكعيبية . عموماً قدم بابلو بيكاسو مناظره المسرحية بشكل يعيد فيه تركيب مفردات الواقع ليقدم رؤية وإن بدت غير مألوفة تجاوز المرئي والمباشر إلى ما هو أعمق فتبدو الشخصيات وكأنها جزء من نسيج تشكيلي عام[١].

٥. فيتوريو روسى **Vittorio Rossi**

حاصل على بكالوريوس الهندسة المعمارية من روما .. بدأ مشواره الفنى كمصمم أزياء سينمائى، ثم أصبح الى جانب ذلك مخرجا ومصمما للديكور .. وبجانب كتاباته الخاصة ، فقد أنتج مسرحيات لمشاهير الكتاب أمثال شكسبير وبرناردشو .. وقد قام بالإخراج وتصميم الديكور والأزياء لأوبرا عايدة التى عرضت ١٩٩٤ فى الدير البحرى بالأقصر .

ومن المعروف عن فيتوريو استخدامه لأحدث التقنيات والأفكار التى تجعل لعروضه جاذبية خاصة[٢].

٦. جينو كارلو سنزانى **Gino Carlo Sensani**

إيطالى – نحات وسينوغرافى ومصمم أزياء ومخرج ومؤرخ للفن ورجل علم وثقافة هاو لكل ما هو قديم . ويشارك منذ بداية الثلاثينيات فى الإخراج المسرحى للمهرجان السنوى الذى يقام فى فلورنسا بإيطاليا Maggio Firentino ويعود له الفضل فى جعله يدور حول أهمية البنية التاريخية وحول فكرة أن الزى محور كل حركة على المسرح . كما عمل على دراسة الأقمشة والمواد والأسلحة المرتبطة بالزى بهدف تحقيق البعد التاريخى دون الابتعاد عن أناقة الصورة .. يرفض أن تأخذ الأزياء أنماطا غير واضحة حتى لا تكون بعيدة عن الشبه الحقيقى للأزياء التاريخية . ولهذا فقد قام بدراسة واسعة وموثقة بالتعاون مع محبى الأشياء القديمة والتحف الفلورانسية . وقد نشر نظرياته التى تدافع عن فكرة إعادة بناء فلسفية قادرة على تقديم الروح الحقيقية على المسرح [٣].

---

[١] د./ صبرى عبد العزيز ، القيم التشكيلية فى الصور المرئية المسرحية ، مرجع سابق، ٢٠٠١

[٢] وليد عونى ، عايدة الأقصر، ص ٣٩

(3) Giovanni Lista – la Scene moderne chapter VI -p. 133

ومن مصممي القرن العشرين المصريين:

- شادي عبد السلام:

برغم أن شادي عبد السلام وجه كل إبداعاته إلى العمل السينمائي، إلا أننا لا نستطيع تجاهله حين نتعرض لدراسة تصميم المناظر والأزياء المسرحية أو الأزياء التاريخية بشكل خاص.

وأول ما يسترعى الانتباه هو ذلك المنهج الذي كان يعمل به شادي عبد السلام .. فقد أحترم عقل المشاهد وحاول أن يكون صادقاً معه في نقل التراث التاريخي سواء من خلال تصميم المناظر أو الأزياء.

وقد كانت الأفلام السينمائية الروائية تعتمد في الأصل على الديكور والأزياء لإحداث حالة من الإبهار البصري مع عدم الاهتمام الدقيق للواقع التاريخي مما أدى إلى انعدام المصداقية التاريخية. وعلى المستوى الواقعي نجد أن إحداث الموازنة بين الحقيقة التاريخية وضرورة إحداث حالة من الاستمتاع البصري، هو موازنة صعبة .. ودائماً يكون الجانب الخاسر هو الواقع التاريخي، خصوصاً إذا كان هذا الواقع يخلو من معطيات جمالية كحياة البدو الرُحل في الصحراء، أو سكان الجبال ومن على شاكلتهم .. عندئذ تكون هناك ضرورة لتجاوز الواقع وإضافة بعض العناصر التي قد تحدث صدعاً للمصداقية التاريخية، وإن كانت تحقق الاستمتاع البصري.

ومن حيث تصميم الأزياء يكون الأمر سهلاً وميسراً عندما نتعرض لفترة زمنية ثرية، واقعها التاريخي له جمالياته التي يمكن أن تحدث حالة الإبهار البصري دون تجاوزات .. مثل التعرض لحياة القصور في الدولة العباسية أو في فترة دولة المماليك وما إلى ذلك.

وعلى هذا أهتم شادي عبد السلام بالدراسة التاريخية الدقيقة للأعمال السينمائية حتى أصبحت تلك الأعمال مرجعاً تاريخياً مرئياً للدارسين والعاملين في مجال تصميم المناظر والملابس التاريخية.

وتتسم أعمال شادي عبد السلام المسرحية بالتعبير عن اللحظة الدرامية لكل منعطف من منعطفات الصراع الدرامي على المنصة المسرحية تحت تأثير ألوان التأثيرات الضوئية.

ويتميز أسلوبه الفني برؤية متفردة واعية، وحس مرهف تترجم وحدة الطراز وبساطة التصميم، وتوظيفه الجيد في خدمة الحدث، والاهتمام الشامل بالتفاصيل المعمارية، وإجادة التنسيق بين عناصر الصورة المرئية .. بجانب اهتمامه بجغرافية المكان فأكسب الصورة المتحركة صدقاً جعلها قريبة من وجدان المشاهد. كما إنه بحث في كيفية عدم طمس الحقيقة التاريخية الثابتة عن الإنسان المصري ودافع عما أحدثه الإنسان المصري في التطور الحضاري العالمي، الذي أثر بدوره على الفكر العالمي .. وأصبح للحركة الفكرية – التي يتبناها إخناتون – تأثير لا يزال مسيطراً على البشرية .. إنه كان يحلم بعالم مثالي .. ودفع حياته ثمن هذه التجربة التي خاضها [1].

لقد تفهم شادي عبد السلام مظاهر البذخ التي فاقت حدود الإسراف حتى الموت .. وتفهم هذا الإفراط لدى المتمرد الأول "إخناتون" الذي يخرج من طبقة الحكام .. فاستطاع المصمم أن يسجل ملامح رحلة الملك إلى العالم الآخر من على الجدران. فتناول شادي عبد السلام عهد إخناتون السابق له، والعهد

---

(1) محمد محمد السيد ، مجلة الكواكب ، ١٤ أكتوبر ١٩٨٦ ، ص ٤٥.

التالي له، بالدراسة والتحليل والتغييرات التي تمت في عهدين متباينين .. كما اسـتخدم الرمـوز "وأصـبح البيت الكبير هو رمز الفرعون في التاريخ القديم" (١).

وقد تناول شادي عبد السلام في تصميمه للزي الفني – ملامح الصراع بين إخناتون(شـكل – ٤٧ ب ص ١١٥) وهو يزداد عزله، وبين القوى الباغية ممثلة في الكهان ورجال الجيش، فبدت تخطيطاته حـادة في أزياء بعض الشخصيات .. متباينة الألوان .. شديدة الوضوح .. قاسية الملامح، اعتقاداً بـأن الكهنـة يمثلون الهرم الروحي لمصر القديمة، وأنهم في النهاية يعيدون طقوس الديانة القديمة.

هذا وقد راعى شادي عبد السلام تلك السلوكيات المركبة، فرسم ألوان المعابد المضيئة أو المضاءة في النور الخافت، والقاعات الفسيحة ذات الأرضية المزينة بالزهور والطيور .. فانفرد فنه الذي تحول مـن تجميل الصورة الملكية إلى فن واقعي .

" ويقول "شادي عبد السلام": لقد استعملت مواد كثيرة للتنفيذ، حتى أكون أكثر تقارباً من الحقيقة.. فظهرت مئات الملابس والكومبارس، والعديد من العربات الحربية والجياد المتوجه بريش النعام والعروس والصولجان بجانـب الحلي الذهبية والأثاث الأبنوس المطعم بالعاج والالبستر والأعمدة الفضية .. وأخيراً كرباج توت عـنخ أمـون، ليكون رمزاً للسلطة الحقيقية نراه وهو يمر من يد فرعون على يد فرعون أخر" (٢).

ويرى شادي عبد السلام فى شخصية نفرتيتي شخصية مهمة .. ومع ذلك يعتبرها شخصية ثانويـة .. إلا أن البعض يرى أنها كانت تتميز بتأثير قوي على زوجها .. ويرى أنه بعد اختفاء "إيزيس" و "هاتور" وضعت "نفرتيتي" محلهم فخلدت فنياً رغم أنها لم تكن صاحبة أفكار عظيمة أو تأثير على إخنـاتون .. بـل كانت زوجة فقط (٣).

لقد اتخذ شادي عبد السلام طريقاً متفرداً متميزاً في تصميماته للأزيـاء والمنـاظر التاريخيـة .. وبحث في أدق تفاصيل الصورة المرئية (شكل ٣٩،٤٠) حتى وصل في النهاية – وعن قناعة فنية كاملة – أنه لم تكن هناك تخطيطات أو ألوان أو أشكال ليس لها مكانتها في تشكيل الزي أو المنظـر تحـت تـأثير الإضاءة الملونة .. وتعني هذه التصميمات بوضوح الجهد العلمي والفني الذي تبدو من خلالـه تصـميمات تلك الأزياء والمناظر .. سواء المأخوذة عن الطراز الفرعوني "المصري القديم" أو الطراز العربي الإسلامي كما تبدو في التصميمات المعلنة.

---

(١) أمل فؤاد ، نشرة نادي السنيما.

(٢) د. ليلى عثمان ، ٥ مايو ١٩٨٦ ، ص ٤٦.

(٣) جميل عطية إبراهيم ، المنار ، أغسطس ١٩٨٥ ، العدد ٨ ، ص ٢٢٧.



تصميم زي "الملكة تي"



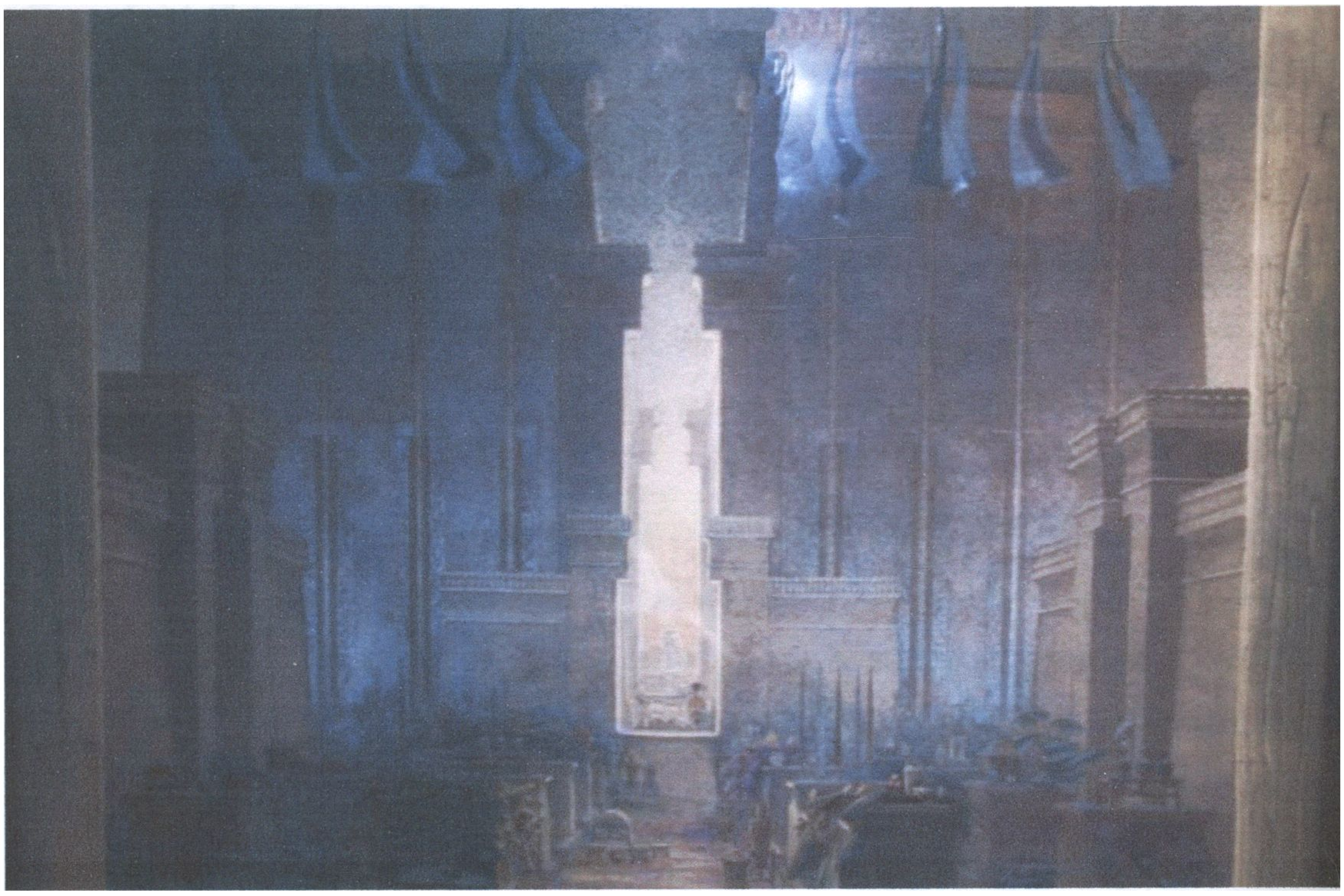
تصميم زي "الملكة شجرة الدر"



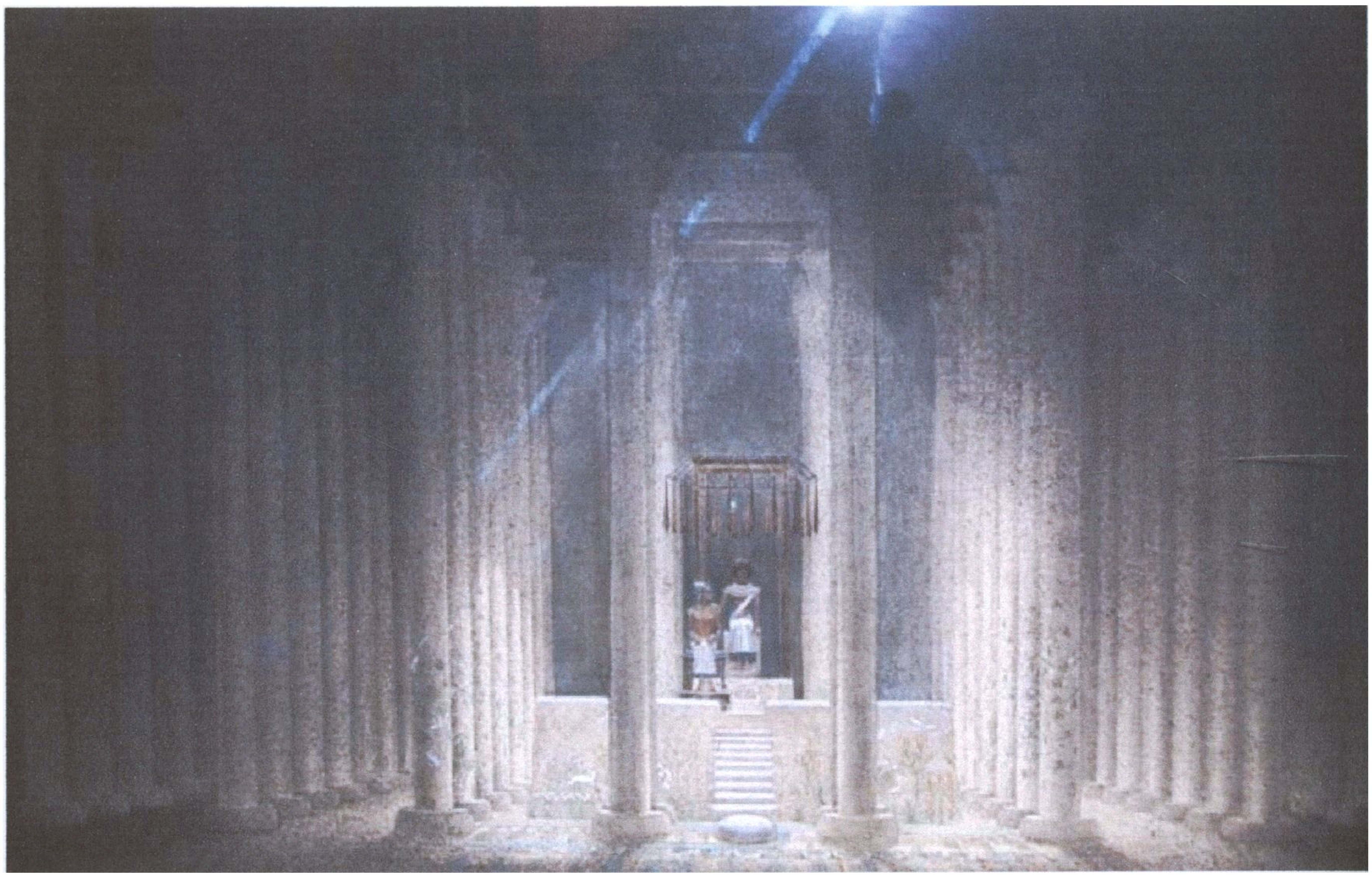


شكل (٣٩)

تصميم أزياء من أعمال "شادي عبد السلام"



هيكل آمون



القصر الملكى – القاعة ذات الأعمدة

شكل (٤٠)

رؤية تشكيلية من تصميمات شادي عبد السلام

من الدراما التاريخية – فيلم لم ينفذ "اخناتون"

مما سبق تعرض الفصل لأهم مشاهير مصممي المناظر المسرحية عبر التاريخ بداية من عصر النهضة، ثم المسرح الإنجليزي لما لهم من أثر بالغ في تطور المنظر المسرحي تاريخياً عبر القرون السابقة وحتى القرن العشرين، وماهية المنظر المسرحي، ومفهوم المناظر عبر التاريخ .. بالإضافة إلى أهمية مكان العرض في الدراما التاريخية، ومدى ملاءمة الرؤى الإبداعية في المعالجات التشكيلية ، ومدى مسئولية مصمم المناظر المسرحية في كيفية ترجمة النص الدرامي، وكيفية تعبير المناظر عن الزمان والمكان وإحداث التوازن البصري مع الوحدة والتنوع .. فوظيفة المنظر المسرحي هي إقامة الجسر الذي يصل بين المسرح والفن التشكيلي متضمناً التوضيح والتكثيف والتحديد.

كما أوضح الفصل أثر الفراغ، ودور المكان والزمان في تجسيد الدراما التاريخية، وتأثر عصر النهضة بميكانيكية المسرحية الإغريقية والمؤثرات الصوتية والضوئية.

وأخيراً، فقد اختار البحث أحد المصممين المصريين في القرن العشرين وهو المصمم الفنان "شادي عبد السلام" حيث كان المنهج الذي عمل به صادقاً في نقل التراث التاريخي سواء من خلال تصميم المناظر أو الأزياء.

واستكمالاً لمنهج البحث .. يتناول الفصل القادم أثر اللون والضوء على المناظر المسرحية التاريخية.

الفصل الثالث

اللون والضوء وأثرهما على المناظر المسرحية

- التأثيرات التشكيلية للضوء الملون .
- اللون وقيمة الإيحاء للأسطح في المباني التاريخية.
- الألوان في المسرحيات التاريخية.
- الإضاءة والرؤية المسرحية .
- الإضاءة فى المسرحيات التاريخية .

عندما تطفأ أنوار الصالة بالمسرح، ويرفع الستار ، يتنبه المشاهدون إلى بداية العرض، ويتم تركيزهم على خشبة المسرح التي تتجسد بدورها وتتأكد معالمها التشكيلية وذلك من خلال الصورة المرئية التي تجسد الأشياء وتعطى تأثيراً وتشكيلاً دراميا ، وفي كثير من الأحيان ، تأثيراً يشير إلى الزمان الذي تدور فيه المسرحية ، كما تعطي إيحاءات نفسية تشكيلية للمشاهد.

وتلعب الإضاءة الملونة دوراً هاماً في تشكيل العرض المسرحي، فهي إلى جانب اعتبارها عنصراً رئيسياً، تعتبر أكثر العناصر فاعلية، حيث يستخدم الضوء الملون في تشكيل وتغيير ملامح المشاهد المسرحية .. وهو في حد ذاته أسلوب فني، وعنصر قوي من عناصر التصميم في كل أطوار الجوانب الفنية المرئية للمسرح .. ويمكن الحصول على الضوء الملون باستخدام المرشحات اللونية .. ومع استخدام المخفضات أصبح في الإمكان تقليل أو زيادة كثافة اللون، حتى تكسب الإضاءة الأشكال أبعادها الثلاثية، وتوضح معالمها، وتؤكد شخصيتها (١).

وتلعب التأثيرات التكنيكية الحديثة دوراً أساسياً بارزاً في تشكيل الصورة المرئية سواء عن طريق الإضاءة الملونة، أو توظيف الخدع المسرحية، أو استخدام أجهزة الحاسب الآلي (الكمبيوتر) أو أشعة الليزر، أو إمكانيات تغيير وتعدد العناصر المسرحية.

و يمثل اللون أهمية كبيرة في الحياة، سواء على المستوى الشخصي أو المستوى العام، ولا يقصد بالأهمية تلك الإضافات الزخرفية والجمالية فقط .. بل أهمية اللون كقيمة حياتية تؤثر في النشاط الإنساني. وقد أهتم العلماء والفنانون (سواء في الدراسات العلمية أو الدراسات الإنسانية) بدراسة اللون سيكولوجيا وفسيولوجيا .. وأتت هذه الدراسات بنتائج يمكن الاستفادة منها وتوظيفها علمياً وفنياً.

فاللون الأحمر، يحمل طاقة إشارية تتمثل في الثورة، والعنف، وإراقة الدماء، والقوة.. ومن ثم السلطة ، وهذه الدلالة تستند على تأثيره الفسيولوجي .. كزيادة سرعة ضربات القلب وارتفاع ضغط الدم.. وعلى العكس .. يؤدي اللون الأزرق إلى تأثير متناقض، فيحدث حالة من الهدوء والسكينة ، وعلى جانب آخر ثبت أن الأجسام ذات اللون الداكنة يُحس عند حملها أنها أثقل من نظائرها في نفس الحجم ولكنها ذات ألوان فاتحة .. كما أن الأماكن المغطاة بألوان داكنة تبدو أقل أتساعاً مما لو كانت مغطاة بألوان فاتحة.

والدراسة النظرية للألوان ليس المقصود بها مصادرة إحساس وانفعال الفنان أمام شاعرية اللون، بل المقصود صقل هذه الأحاسيس وتزويدها بدراسات تحليلية دقيقة .. ولقد ثبت من التجارب السيكولوجية أن اللون له تأثيره الفسيولوجى والسيكولوجى على الإنسان .. لذا فهو يلعب دورا هاما فى خلق الجو الملائم لأحداث المسرحية .

(1) Woren Parker - Harrey K. Smith, Scene Design and Stage Lighting , p. 371.

التأثيرات التشكيلية للضوء الملون:

يعتبر إدراك اللون من الوجهة التشكيلية جزءاً من الخبرة الأدراكية الطبيعية للعالم المرئي .. ولـذا فإن إدراكه يؤثر في القدرة على التمييز بين الاتجاهات الفنية المتباينة .. ويؤثر في الخبرة الجمالية لـدى المتفرج بشكل يكاد يفوق تأثير أي عنصر أخر من عناصر العمل الفني.

ومصمم الإضاءة، من خلال إدراكه لكل الإمكانات التي يحققها اللون، وما يصاحب هذه الإمكانيـات من انطباعات وتأثيرات، يستطيع أن يحقق معادلات مرئية ناجحة مسرحياً.

وقد أثبتت التجارب الفنية أن النتيجة التشكيلية لتجاور الألوان المتكاملة يميز نجاحها، وينتج عنها تباين قوي يعطي شدة زائدة غير محببة في بعض فنون المناظر المسرحية.

وإذا ما استعملت عدة ألوان متجاورة في مساحات متساوية، فإن مساحة اللون الأصفر تظهر أكبر من مساحة اللون البرتقالي .. وإن مساحة اللون البرتقالي تظهر أكبر من مساحة اللون الأحمر [١]وهكذا.

وقد جاءت النتائج العلمية بأن الأشكال والمسطحات الملونة بألوان فاتحة وغير لامعة في المنـاظر المسرحية تحت تأثير الضوء – تبدو أكثر أتساعاً من نفس الأشكال والمسطحات الملونة بـألوان قاتمـة .. كما أنها توحي في نفس الوقت بفكرة الهدوء والسكينة لأنها تجد طريقها الموفق في اختيار أحسن الحلـول التشكيلية للألوان المستعملة.

وهذا بعكس المسطحات أو الأشكال الملونة بألوان قاتمة، والتي تحدث تأثيرات عكسية لأنها تتغير، وتفقد شكلها أو جمالها .. إذ أنها تعكس بقوة صور الأشكال التي أمامها، وتحـد مـن الأتسـاع، وتشـيع الكآبة.. وعلى ذلك فكلما كان اللون فاتحا ونقياً، ظهرت خاصية الإشعاع للون .. وإذا ما كان اللون غامقـاً قاتماً وغير نقي فإنه بالعكس يفقد إمكانية الإشعاع [٢].

ولذا فإن الألوان بصفة عامة تحدث خداعاً للنظر، ينتج عنه تكبير أو تصغير للعناصـر التشـكيلية المكونة للمنظر المسرحي .. فالألوان الباردة تظهر وكأنها ترتد مما يعطي تأثيراً باتساع الحيز .. في حـين أن الألوان الساخنة نجدها تتقدم، وتعطي تأثيراً بقصر المسافة بينها وبين الرائي، وبالتالي يضيق الحيز [٣].

ومن هنا يظهر اهتمام "فرناند ليجيه" بالقيم التشكيلية للألوان، وأهميتها في تحريك السطوح، عـن طريـق الإحساس بالاتساع واستخدام الألوان الفاتحة .. فقد وجد أن الحائط المطلي باللون الأزرق الفـاتح يتراجـع ويختفي من أمام العين، ويحدث نوعاً من الإحساس بالرحابة المستحبة .. بينما الحائط المطلي باللون القاتم والساخن فإنه يتقدم ويثير الإحساس بالضيق [٤].

وبالتالي فالألوان تحدث إحساسات بالقرب أو البعد عـن المسـطحات اللونيـة. فمـثلاً التـأثيرات المنظورية للون الأصفر تحسه العين، ويظهر على بُعده الحقيقي ولـذلك اسـتخدم كثيـراً فـي العـروض التاريخية القديمة..مثال ذلك أعمدة المعابد الإغريقية التى كانت تطلى باللون الصفر ، فيتحقق بذلك قدر تـام

---

[١] يحيي حموده ، نظرية اللون ، القاهرة، دار المعارف ١٩٧٩، ص ١١٦.

[٢] نفس المرجع السابق ص ١١٤.

[٣] نفس المرجع السابق ص١٣٤.

[٤] د.نعيم عطية ، حصاد الألوان ، ١٩٧٩.

من الرصد البصرى لها ، فى حين أنها إذا طليت باللون الأحمر فإن استيعاب شكلها لا يكون سهلا بسبب الإشعاع الناتج من هذا اللون الساطع في حين أن اللون الأخضر أو الأزرق أو البنفسجي، تحسه العين وكأنه يرتد ويبتعد .. أما اللون الأحمر فيقترب من العين ظاهرياً أي يظهر وكأنه يتقدم [1].

وضع اللون وأثره في القيم التشكيلية:

تختلف القيم التشكيلية للألوان باختلاف وضعها .. فوضع اللون في الطيف يحدد صفته .. لأن لكل لون طيفي طولاً موجباً معلوماً .. وعلى ذلك فإن قيمة اللون تدل على الفرق بين الدرجة الفاتحة "**Light**" والدرجة الداكنة "**Dark**" وعن طريقها يمكن التمييز بين لونين في صفة واحدة .. فيؤثر الأبيض والأسود في رفع أو خفض قيمة اللون، أو صفته أو شدته، بل إن درجة إشراقه أو دكانته كثيراً ما تتنوع باختلاف الأرضية أو الخلفية **Back Ground** التي تحيط باللون.

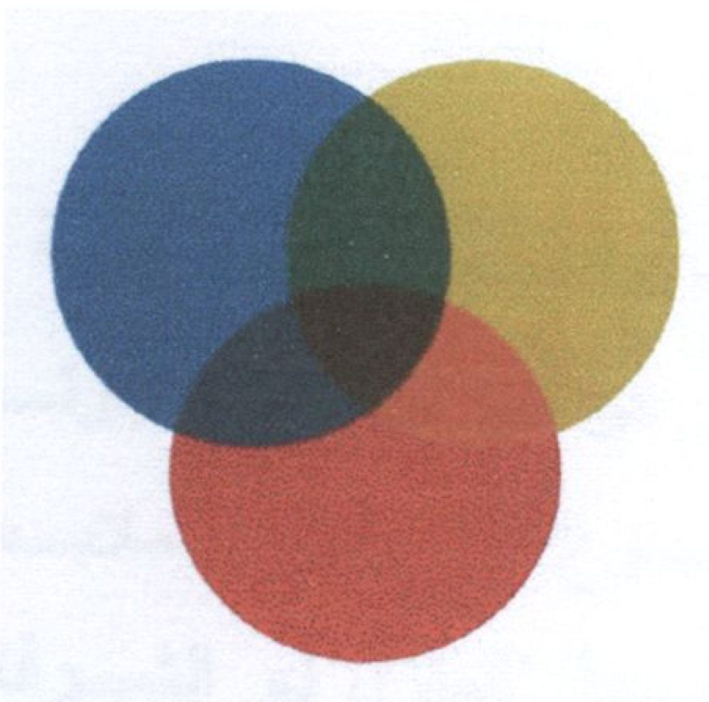
ولذا تعرف القيم اللونية الأكثر إشراقاً **Lighter Values** بأنها ألوان خفيفة **Light** أما تلك القيم الداكنة **Dark Values** المقتربة من الأسود يشار إليها كظلال لونية **Shades** وكلاهما يمثل اختلافاً وتغييراً من اللون الحقيقي[2]

ومن الوجهة التشكيلية .. فإن صفاء اللون أو تشبعه، أو مقدار نقائه وتحرره من الحيادية، يمكن قياسه في درجات مثل القيمة النسبية للون **Value Scale** وفي ذلك يقول "باركر": "من السهل أن تغير صفاء اللون دون التأثير على قيمته .. ولكنه من المستحيل أن تغير قيمة اللون دون تغيير صفائه وكثافته[3].

هذا مع الاعتبار أن هناك درجة حرارة لونية .. فالألوان الباردة تسهم إلى حد بعيد في إبراز وتأكيد الألوان الدافئة .. وهذه الحيلة يلجأ إليها فنان المناظر المسرحية لإحداث ما يسمى بالبُعد الثالث.

التأثيرات التشكيلية للألوان:

اللون الأحمر:



شكل (٤١ أ)
الألوان الأساسية في الصبغات

أقدم الألوان التي عرفها واستعملها الإنسان في زخارفه وحياته .. ولشدة الإحساس البصري على إدراكه، فإنه يرى من مكان بعيد لشدة وضوحه .. وهو يستعمل في التحذير لشدة تأثيره على حاسة الإبصار مما يجعله يسترعي الانتباه له ولما حوله شكل (٤١ د).

اللون البرتقالي:

ويبدو اللون البرتقالي شديد الوضوح .. وهو أكثر الألوان التي تُشعر بدفء الشكل المرئي .. ويمثل موضوعياً غروب الشمس .. ويكمله اللون الأزرق .. ويتوافق مع الأزرق المحمر، ويزيد الضوء من توهج اللون البرتقالي (شكل ٤٢ أ).ويوضح شكل (٤٢ ب) تصميم للإضاءة باستخدام الحاسب الآلي.

---

(1) د.يحي حموده ، نظرية اللون ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٩.

(2) W. Oren Parker and Harrdy K.Smith, Scene Design and Stage Lighting, p. 242.

(3) Ibid. p.243.

اللون الأصفر:

كما يبدو اللون الأصفر شديد الوضوح، ويشعر بقرب وسعة الشكل .. ويكمل اللون البنفسجي، ويتوافق معه .. ويتباين مع اللون البرتقالي .. ويفقد الضوء الشديد قوة اللون الأصفر فيقلل من اصفراره بالتدريج .. فاللون الأصفر أفتح الألوان بعد الأبيض فى التدرج .

اللون الأخضر:

يلي اللون الأحمر في الوضوح، ويتلاشى من العين، ويتوافق مع الأحمر ويكمله ويتباين معه .. وهو متعادل من حيث السعة والتأثيرات الحرارية والكيميائية.

اللون الأزرق:

أما اللون الأزرق .. فهو اللون الوحيد الذي يتميز بقرابة حميمة إلى الداكن والفاتح على السواء .. وهو يرمز دراميا إلى الليل والفجر.

ويتوافق اللون الأزرق مع الأخضر أكثر من توافقه مع اللون البنفسجي، ولكنه يتباين مع اللون البرتقالي ويكمله، وتبدو الأشكال والمناظر المسرحية الملونة باللون الأزرق أقل من حقيقتها، باعتبار أن ألوانها من الألوان الباردة التأثير .. وهو ثاني لون استخداما في الزخارف بعد اللون الأحمر، ونرى تأثيره في الشكل (٤٣).

اللون البنفسجي:

لون ضعيف الوضوح .. بارد التأثير .. يشعر ببُعد وصغر الشكل المرئي .. ويزداد جمالاً لو أحيط باللون البني .. وهو يتوافق مع اللونين الأصفر والبرتقالي ويتباين مع الأصفر .. كما أنه لون مريح لقلة ما يعكسه من إضاءة فتظهر المناظر المسرحية أقل من حقيقتها .. وهو يسمى باللون الملوكي حيث تظهر به الشخصيات الملكية في المسرحيات التاريخية.

اللون الأبيض:

أما اللون الأبيض فهو مرتبط – منذ أقدم عصور التاريخ – بشتى الوظائف والطقوس السحرية .. فالبياض هو اللا لون في إطلاقه ، أي القاعدة التي ينطلق منها التلوين ، أو هو كما تبين لـ"جوته" إيقاف التلوين – ويرتبط البياض في علم النفس بالاستهلال والنقاء والوضوح [1]. ونرى ملابس الأموات أو الأرواح تظهر في المسرحيات باللون الأبيض شكل (٤٤) مسرحية "المنزل ذو الشرفات السبع". وقد كان اللون الأبيض عند "كاندنسكي" رمز عالم تلاشت فيه كافة الألوان باعتبارها صفات مادية .. فالبياض يشبه الصمت [2].

اللون الأسود :

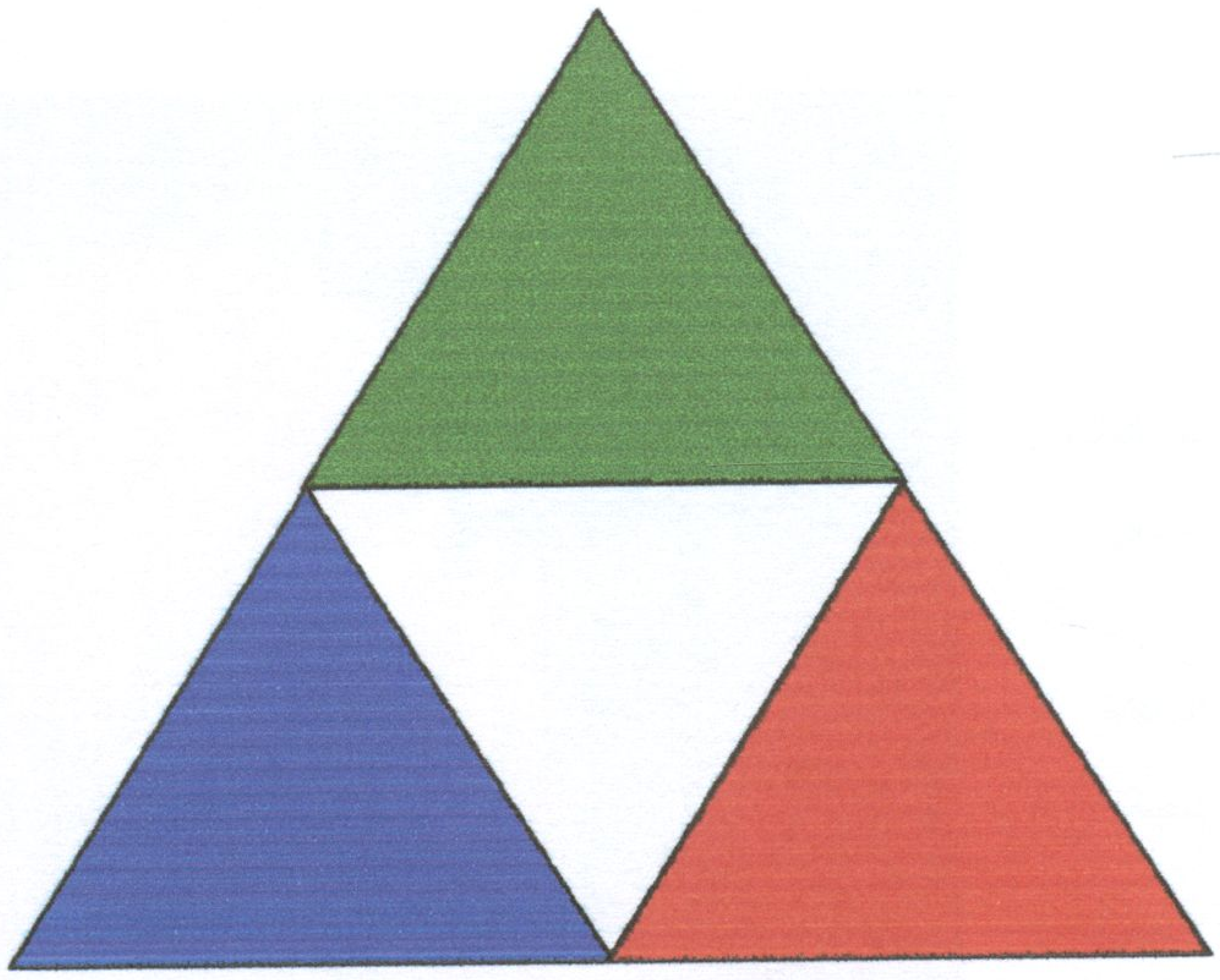
ويقلل من الحجم الظاهرى .. وإن يكن من الوجهة الفيزيائية البصرية محصول الألوان بأجمعها لأنه يمتص الضوء بألوانه ولا يعكسه .

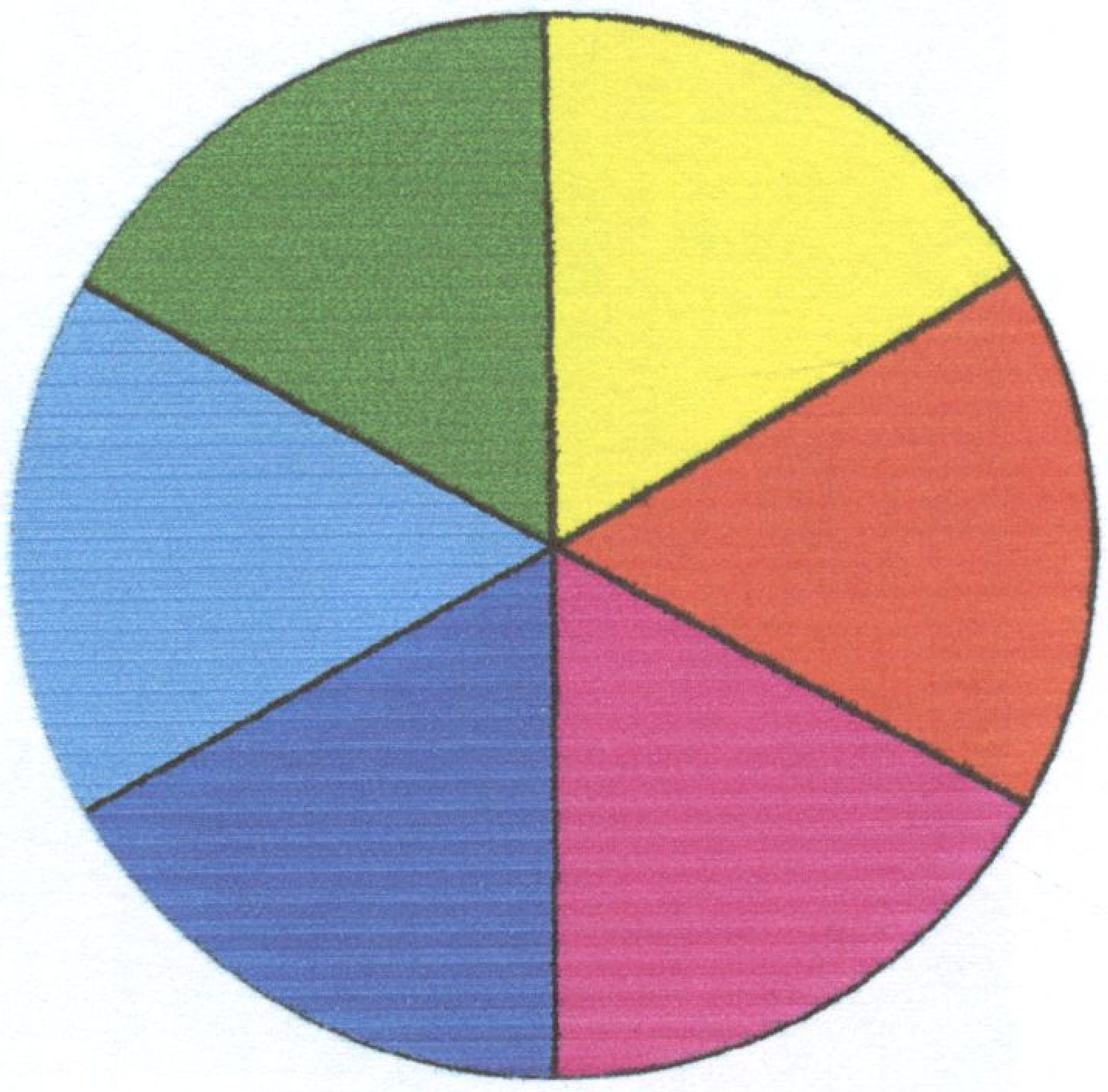
---

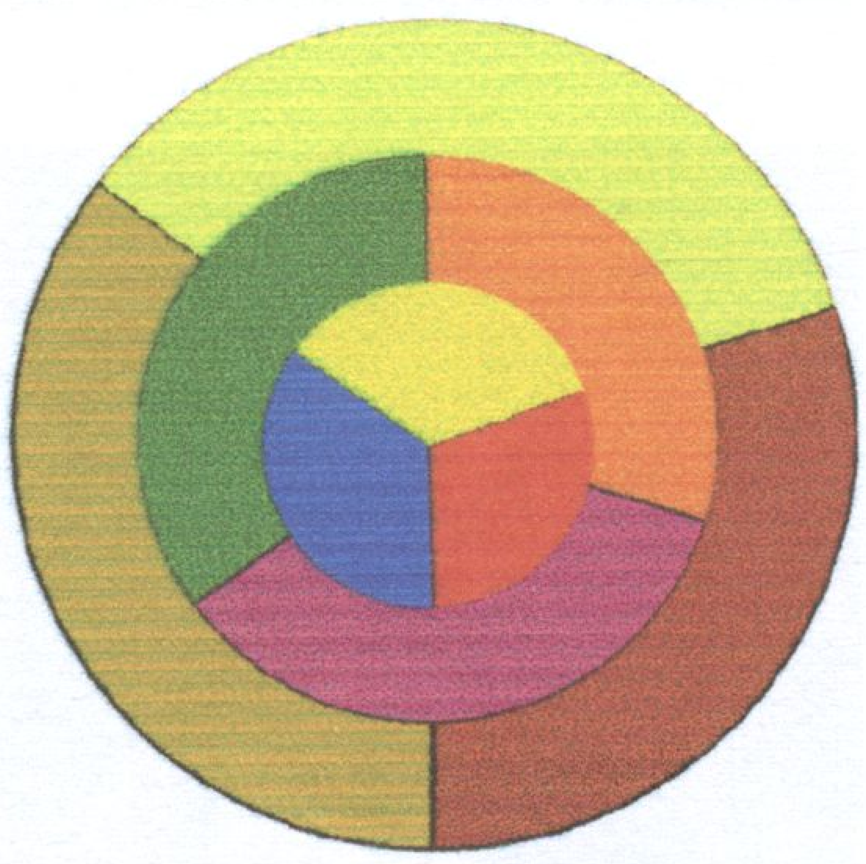
[1] محمد يوسف همام ، اللون ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ١٩٣٠م، ص ٣٧.

[2] ألبرت تايلادانا و ماري شيمل ، مجلة فكر وفن، مرجع سابق ، ص ٤٤.

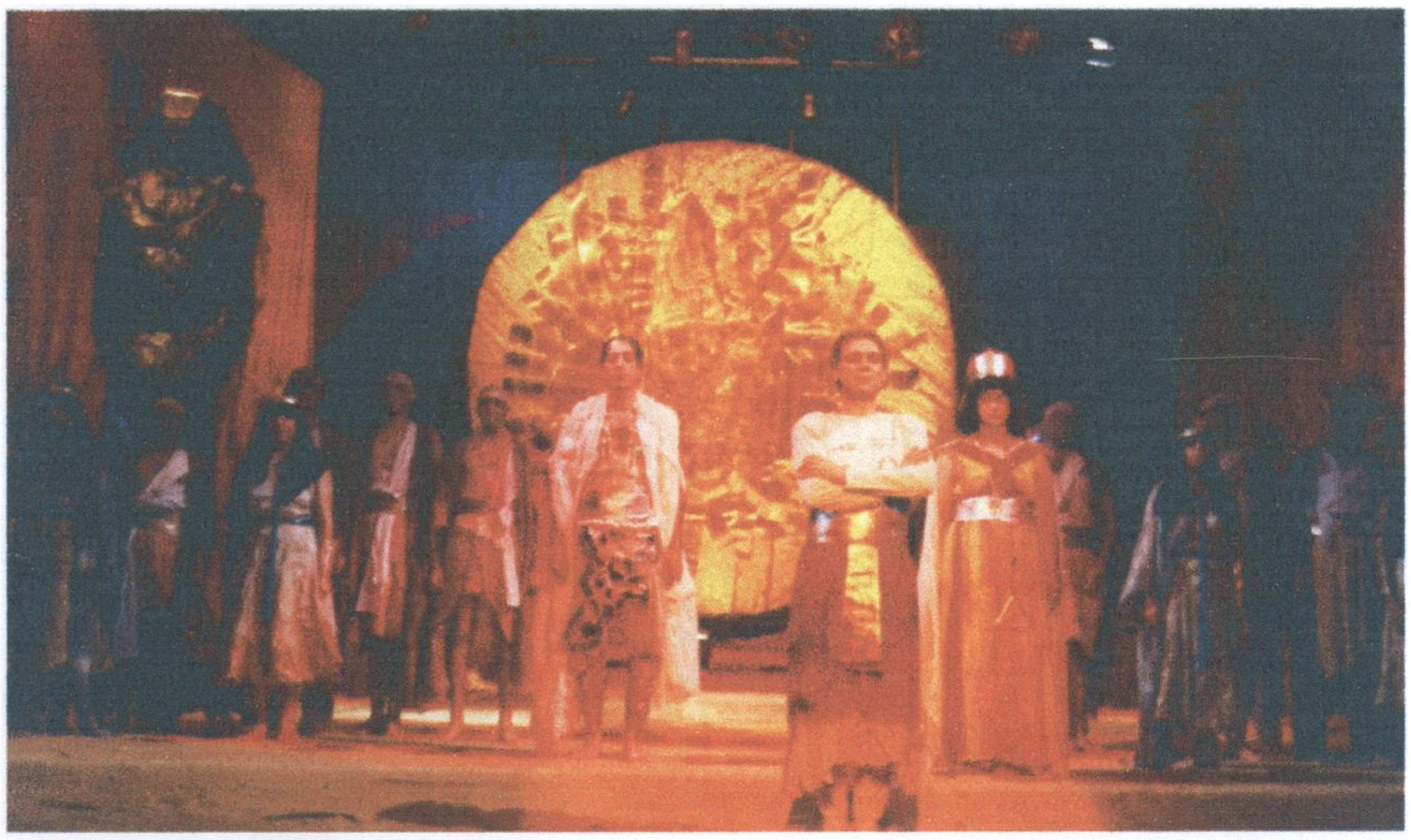
دائرة الألوان الضوئية







دائرة الألوان الصبغية



شكل (٤١ ب)
مسرحية "سنوحي" يزيد الضوء
من توهج اللون الأصفر

دلالات الألوان الدافئة
فى الدراما التاريخية



شكل (٤١ جـ)
أثر الضوء في إظهار عناصر
الديكور والملابس



شكل (٤١ د)
مسرحية "رجل من القلعة"
ويظهر فيها أثر الضوء الأحمر



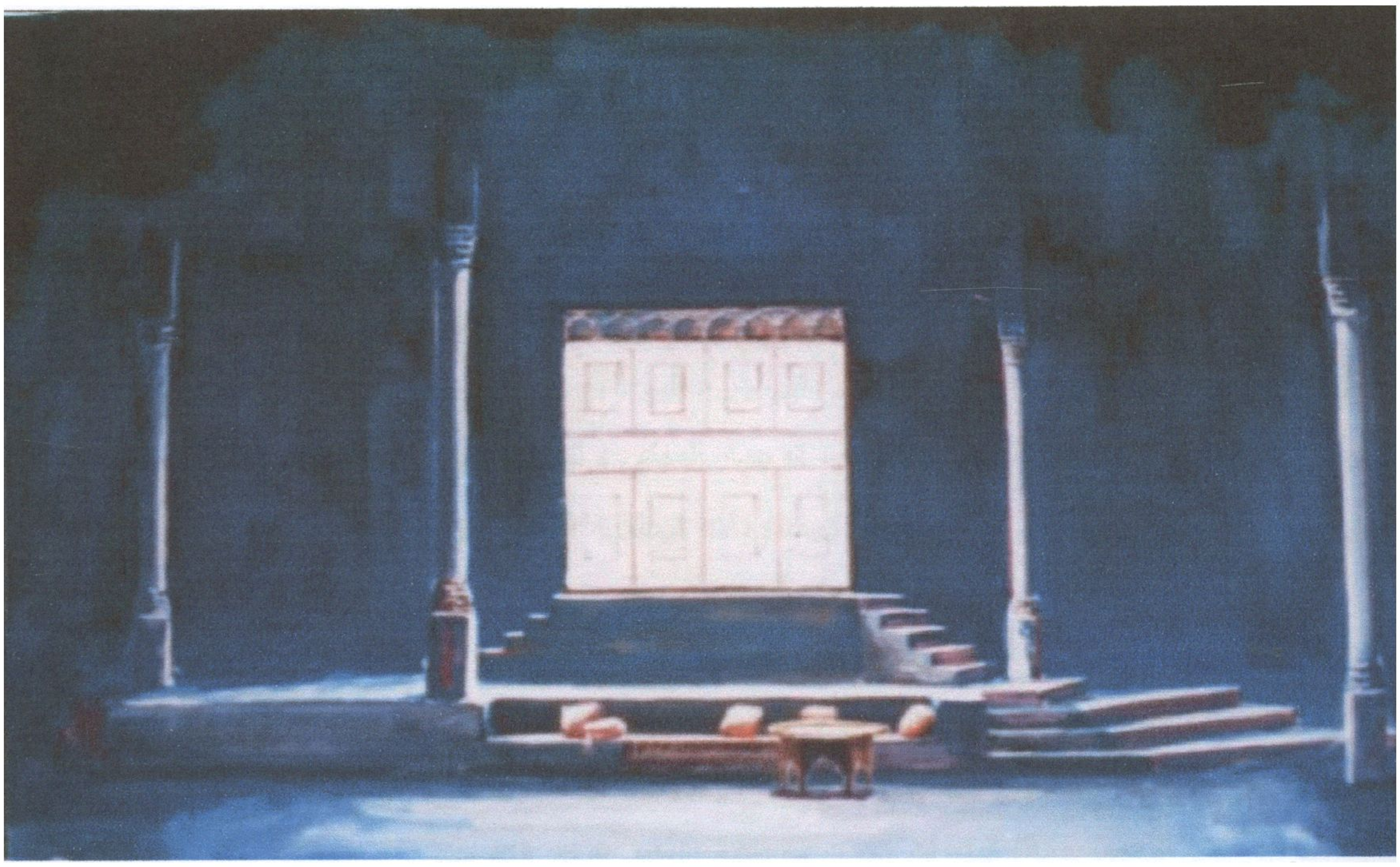
شكل (٤٢ أ)

أثر توهج اللون البرتقالي على المنظر المسرحي ويكمله اللون الأزرق



شكل (٤٢ ب)

تصميم للإضاءة المسرحية باستخدام الحاسب الآلي



شكل (٤٣)
تأثير اللون الأزرق على التصميم



شكل (٤٤)
التصميم باللون الأبيض لملابس الأموات
"مسرحية المنزل ذو الشرفات السبع"
"لاكسندر كاسونا"

اللون وقيمتة إيحاءاته فى المباني التاريخية الأثرية:

إن دراسة فن العمارة في الأزمان الماضية ذات فائدة كبيرة لما كشفت عنه من عدد لا نهائي من الأمثلة، التي أخذ فيها اللون مكاناً هاماً وأشكالاً مختلفة .. ففي الشرق القديم – على وجه الخصوص – أعتبر اللون عنصر إحياء بدرجة عالية للأسطح والكتل المعمارية .. كما أعتبر عامل إظهار لثراء الأشكال.

فتارة يدخل اللون لتأكيد سطح، أو كتلة بناء أو لتوحيد المظهر، أو لإبراز مكان وتمييزه .. وتارة يدخل اللون لإحداث تأكيدات محلية تظهر بعض الخطوط والمسطحات [1].

وبفضل بعض الآثار القديمة المتبقية حتى الآن، أمكن لعلماء الآثار النجاح في إعادة تكوين مجموعة الألوان التي استعملت، والمناطق التي وضعت فيها والدور المنوط بها.

ففي معبد " يوجيني" **Eugenie** كانت واجهة الفرنتون وكذا التريجليفات ملونة باللون الأزرق. ولونت أبدان الأعمدة باللون الأصفر والتكنة بالأحمر، أما الحوائط الخلفية للأروقة فلونت البني الغامق المائل للاحمرار.

---

(1) د.يحيي حموده ، نظرية اللون، مرجع سابق .

ونلاحظ أنه في حين سمحت الألوان الزرقاء بإظهار الخط الخارجي للتماثيل بالفرنتون فإنها أبعدت وعمقت السطح الحامل لها، أما اللون الأحمر بجزء التكنة فإنه بقيمته المشبعة نجده يزيد مــن الإحســاس بالفراغ بين حائط صالة المعبد والأعمدة أمامه. كما يخفف اللون الأحمر من حدة الظلال الواقعة على هــذا الجزء من المبنى.

أما اللون الأصفر لأعمدة الواجهات فإنه أكسبها دقة ووضوحاً في الشكل فأظهر الخط الخارجي لها بوضوح وذلك لتباينه مع اللون الغامق للحائط البني الذي يمثل خلفية لها، مع ملاحظة أن الألوان جميعهــا كانت غير لامعة. كما حددت شدة وكنه اللون لكل جزء في المبنى بحسب مدى المساهمة التي يســتطيع أن يساهم فيها اللون في المجموعة كلها وبحسب توجيه المبنى واتجاه الضوء. فكانت الألوان فاتحة ومشــبعة نسبياً في الضوء، أما في مناطق الظل حيث المستويات الخلفية فتبدو جميعها داكنة وغير صارخة (١).

الألوان في المسرحيات التاريخية:

لا نستطيع القول بأن المسرحيات التاريخية تتطلب أسلوباً خاصاً في الإضاءة المســرحية، وألوانــاً تختص بها .. فالمسرحية التاريخية يمكن أن تكون تراجيدية أو كوميدية .. ومن ثم تكون الإضاءة موظفــة لخدمة النمط الدرامي للمسرحية، قبل أن تكون موظفة لتأكيد البُعد التاريخي.

والموازنة بين النمط الدرامي للمسرحية وطبيعتها التاريخية أمر يتصل بالقدرة الإبداعية للمخــرج المسرحي، ومدى التناغم الفكري بينه وبين مصمم الإضاءة .. وهذا التناغم يخلق الحالة المســرحية التــي يشعر فيها المشاهد أنه متعايش مع قطعة من التاريخ دون إبهار مفتعل.

تاريخ الإضاءة في المسرح: إن تاريخ الإضاءة المسرحية يمكن تقسيمه إلى ثلاث مراحل:

أ. المرحلة الطبيعية:

وقد بدأت منذ المسارح الفرعونية التي كانت تقام عليها الحفلات داخل المعابد علــى هيئــة صــلوات وطقوس دينية، تؤدى صباحاً .. وكانت هذه الأماكن بدون سقف.

وحينما تحولت المسارح إلى صالات عرض ذات أسقف في منتصف القرن الســادس عشــر .. كــان الاعتماد على الضوء الطبيعي للشمس الذي ينفذ إلى مكان العرض من خلال الفتحات الجانبية .. كمــا استعملت المشاعل كإنارة رمزية لتأكيد صفة الزمان الليلي للحدث الدرامي.

ب. المرحلة التكنيكية:

كانت الإضاءة في هذه المرحلة تعتمد على استخدام مصابيح الزيت والشموع في المســارح المغلقــة، وذلك في الفترة من منتصف القرن السادس عشر حتى أواخر القرن السابع عشر .. وهي إضــاءة لا تقتصر على الخشبة فقط .. بل كانت للصالة أيضاً.

---

(١) د.جميل نصيف التكريتي ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، العراق ، ١٩٨٥.

ج. المرحلة المتقدمة:

في عام ١٨١٥ ظهرت الإضاءة التي تعتمد على غاز الاستصباح، بجانب مصابيح الزيت ولكن كلا النوعين أدى إلى العديد من الحرائق .. بالإضافة إلى الدخان الذي يتصاعد منها – في الظروف العادية – وما يسببه من مضايقات للمشاهدين.

وكان أول مسرح يستخدم فيه غاز الاستصباح هو مسرح "دوري لين" بلندن . وفي أواخر القرن التاسع عشر بدأ استعمال الكهرباء، حيث استعمل في البداية عامود الكربون.. ثم استعملت مصابيح أديسون التي كانت بداية لنقلة نوعية وكيفية في الإضاءة المسرحية [1].

الإضاءة والرؤية المسرحية:

إن لعناصر الضوء في مجال المسرح أهميته الكبرى .. فهو وسيلة الفنان في إبراز كافة ما يجري على خشبة المسرح، وتأكيد أهم ما عليها ..

ومن هنا كان استخدام كشافات الضوء المتعددة الأنواع في تغطية إضاءة خشبة المسرح من اتجاهات وزوايا مختلفة، وبمقدار محسوب يسمح للممثلين بالتنقل من منطقة إلى أخرى من مناطق التمثيل دون أن يكون تنقلهم هذا سبباً في خروجهم عن بقع الضوء .. ولذلك تختلف أنواع وحدات الإضاءة المسرحية .. إذ أن لكل نوع منها وظيفته الخاصة به.

وليس الممثل وحده، هو العنصر المرئي على خشبة المسرح .. بل هناك وحدات المناظر بأشكالها المعدة مسبقاً، وقطع الأثاث والماكياج والملابس والإكسسوار .. وكلها عناصر هامة في إطار العرض المسرحي.

وللإضاءة أثرها المباشر على كل عنصر من هذه العناصر .. وعلى قدر نجاح مصمم الإضاءة في عمله، من خلال التآلف المتناسب بين هذه العناصر والممثل ، يصبح التكوين النهائي للصورة المرئية مريحاً للمشاهد ومقنعاً له ومؤثراً فيه . فإذا وضع كل عنصر من عناصر العرض في إطاره الضوئي الصحيح، المتناسب مع السياق العام للعرض.. فإن النتيجة النهائية إضاءة درامية فنية خاصة تبرز الممثل، وتجذب إليه أنظار المشاهدين في قاعة العرض.

ونحن "يجب أن نميز بين مشكلة تصميم الإضاءة المسرحية على المستوى العملي، وبين المفهوم المركب لفكرة الضوء .. فالعلاقة بين الضوء والعرض المسرحي علاقة مركبة تشتمل على جانبين: جانب عملي، وجانب يختص بالخيال .. فالضوء هو أحد المصادر الرئيسية للصور المسرحية ، وهو أيضاً أحد المؤشرات الرئيسية للزمن" [2].

فوظيفة الإضاءة هي إعطاء المشاهد رؤية واضحة .. يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم .. وإشعاع الضوء المسلط على الممثلين يوضح معالمهم، ويحدد أبعادهم ، فأزياؤهم تمتص جزءاً من هذا الضوء، أما الجزء المتبقي فينعكس في إشعاعات متوازية إلى شبكة العين .. حيث تتم الرؤية للأشكال بفضل هذا الضوء.

---

[1] د.محمد حامد على ، الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، بغداد ١٩٧٥.

[2] جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحى ، مرجع سابق ، ص ١٢٧.

وقد ذكر "أدولف أبيا" (أن درجة الضوء تعادل درجة الظل في إضاءة الشخصيات المسرحية"[١]وعند تأكيد الشكل باستخدام الضوء، يجب مراعاة البعد بين الممثل والأرضية الخلفية له حتى نتجنب وقوع ظلـه على البانوراما. ومن خلال الإضاءة الملونة، يمكن تأكيد صفتي الزمان والمكان للعرض المسرحي، ويتحقق ذلك بإعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمر. غير أن التكوين اللوني بالصبغات أو ألوان الزيت أو الجواش على اللوحة البيضاء، يختلف اختلافاً كلياً عن التلوين بالضوء، للحصول على تكوينات ناجحة.

الإضاءة ونوعية المسرحيات:

تساعد الإضاءة المسرحية على خلق الجو المناسب للعرض المسرحي لتأكيد الجوانـب الانفعاليـة، والسيكولوجية التي تتصل بالنص المسرحي .. وفقاً للنوعيات التالية:

أ. المسرحية التراجيدية:

ويناسبها الضوء الملون الذي يؤكد الجو المأسوي، باستخدام خليط من الألوان الخضراء والزرقاء.

ب. المسرحية الكوميدية:

وتناسبها الألوان الدافئة (الوردي) مثلاً .. حتى يعكس ما له من البهجة والمرح.

ج. المسرحية الساخرة (الميلودراما):

ويناسبها الإضاءة الصارخة ذات الظلال الداكنة .. أما الإضاءة المباشرة فيها، فتعمـل علـى تأكيـد الشخصيات غير الطبيعية.

وظيفة الإضاءة المسرحية:

لم يقف دور استخدام الإضاءة المسرحية عند إظهار الممثلين وتمكين المشاهدين من رؤية العرض في وضوح من خلال إضاءة عامة ، بل امتدت هذه المهمة إلى مساعدة الجمهور على التركيز على أجـزاء معينة بالإضاءة الخاصة أثناء سير العمل المسرحي.

فالإضاءة المسرحية إذن تساعد على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه أنظارهم إلى كل ما هو هـام وجذاب على خشبة المسرح وإغفال ما عداه، لذلك ففي المسرح الجيد الإضاءة نجد أن الممثل هو العنصـر الأساسي في التصميم المرئي يعمل وسط حمام من الضوء في حين يتواري المنظر خلفه في ظلال باهته.

ويوصي المتخصصون عادة بعدم تسليط الأضواء على المنظر بكميات متساوية حتى عندما يكـون المطلوب إضاءة عادية واقعية لمنظر داخلي بل يجب أن يركز الضوء على الأشياء الهامة مثل قطعـة مـن الأثاث أو المدفأة أو نافذة كبيرة، أو ممر درج في حين أن أسقف المنظر والأطراف العليا من حوائطه تترك مظلمة[٢].

---

[١] د.عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية.

[٢] فرانك م. هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ص ٣٧٩.

كما يجب ألا تكون الإضاءة جامدة بل مرنة ومتغيرة حتى تناسب مختلف المشاهد فـي المسـرحية وذلك بالإضافة إلى أن الإضاءة الجيدة هي التي تساعد على إبراز الصفات وتجسيدها. فمثلاً الشعر الذهبي لبطلة المسرحية يجب أن يحظى بعناية كافية حتى لا يبدو مشوشاً عندما تسلط عليه الأضواء الخلفية [١].

ولقد أبدعت أفكار كثير من الفنانين المسرحيين في العصر الحـديث إمكانيـات جديـدة لاسـتخدام الإضاءة المسرحية فقد ذكر في أحد المراجع أن أحد المصممين قد استطاع فـي أحـد المنـاظر الخياليـة الرومانتيكية أن يحول بواسطة الإضاءة حائطاً رمادياً قذراً إلى سماء أمسية ذات اللون الفيروزي مختلطـاً بالأزرق الداكن في منتصف الليل، وقد استكمل المؤثر من توجيه شعاعين عابرين من كشـافين صـغيرين على ظرف من الورق المقوى المملوء بالحشائش الجافة فتحول إلى منظر فـاخر ذهبـي يخترقـه شـريط أخضر[٢] .

ويلخص المثل السابق إحدى الإمكانيات التي يمكن أن تحققها الإضاءة بل والمساهمة والتأثير فـي طبيعة مكان الحدث وزمانه، كما أن للإضاءة قدرة على إضفاء الجو الخاص على المسرح وترجمة الأبعـاد النفسية التي يحملها أحداث المسرحية.

لقد حقق القرن الحالي اتجاهات مذهبية تجلت في كل الفنون مثلما تجلت في اتجاهـات المخـرجين والمصممين. وتحولت الإضاءة المسرحية إلي أهم عنصر في تقنيات المسرح الحديث وذلك بفضـل قـدرة الإضاءة الكهربية علي التعبير عن الحالات الشعورية والنفسية المتباينة وعلي تنظيم وتوجيـه اسـتجاباتنا للأمكنة والأشكال [٣].

ثم يأتي بعد ذلك دور أدولف أبيا Adolphe Appia وهو رائد فيَ فن الإضاءة الجديـدة" والـذي كتب مؤلفه "الموسيقى وفن المسرح / Music and The Art of theatre" وهو صاحب تعبير موسيقى الضوء The Music of Light حيث أعتبر أن الضوء هو العنصر الجديد للتعبير عن روح الدراما والتي كانت قد صممت بشكل عظيم مع موسيقى "فاجنر" واستحال التعبير عنها بواسطة الستائر الخلفية المصورة وإضاءة القرن التاسع عشر المسطحة.

لقد حدد أبيا معالم النظرية القائلة بضرورة امتزاج المناظر والإضاءة والتمثيل والموسيقى وغيرها من العناصر في وحدة عضوية. وكان أبيا يصر على ضرورة تجسيم المناظر بأبعادها الثلاثة لكي تتواءم مع الممثل ذي الأبعاد الثلاثة. وقد تحولت الإضاءة بلمساته اللماحة إلى عنصر درامي فعال يعمل علـى تقويـة التأثير الدرامي لكل من الممثل والمناظر ويصممها معه في وحدة متكاملة [٤].

لقد جعل أبيا التحليل الأول لأنواع الضوء أن يكون ناشئاً من الأجهزة المختلفة. وحـدد الاخـتلاف الأساسي بين الإضاءة العامة general lighting والإضـاءة الخاصـة special lighting أو الضـوء المنتشر diffused light والضوء الحي Living Light وذلك في أربعة أنواع من الإضاءة:

---

(١) فرانك م.هوايتنج ، المرجع السابق، ص ٣٨٠

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٨١.

(٣) . جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحى ، مرجع السابق، ص ١٢٨.

(٤) فرانك م.هوايتنج ، مرجع السابق، ص ٢٠٣

١. الأضواء ثابتة الحدود The Fixed Border Lights وهي التي تضـئ المسـطحات المرسـومة (المصورة) ملحقة في الأجنحة وعلى أرضية خشبة المسرح بواسطة أمشاط إضاءة يمكن تحريكها.

٢. إضاءة سفلية المسرح Foot Lights المصممة لإضاءة كل من المشـهد والممثلـين مـن الأمـام وأسفل.

٣. الكشاف المركز Spot Light وهو البروجكتور(طارح الضوء) Projector وهو جهاز أضـاءه مزود بعدسة يلقى من خلالها ضوءاً شديداً مركزاً على مناطق التمثيـل أو إسـقاطات علـى شاشـات مسطحة.

٤. الضوء ضمن الديكور المسرحي وهو ضوء مقصود به أن يوحي بالأجزاء الشفافة للـديكور وذلـك بالإضاءة من الخلف [١].

والنوع الثالث والذى أسماه الضوء الحى كان أكثرها أهمية لأنه يستطيع أن يحقق الشكل الذى يعطـى ظلالا ، فالنوعان الأول والثانى يعطيان إضاءة عامة أو منتشرة يمكن أن يكون لهمـا وظيفـة ثانويـة وهى لتنغيم ومزج التناقضات الحادة للضوء الحى [٢].

لقد أصبحت الإضاءة المسرحية أهم العوامل المساعدة في فن المناظر وهي تغزو باستمرار مجـال المنظر المسرحي ولسوف يأتي الوقت الذي يصبح فيه المنظر مكوناً من الضوء والظلال وحـدهما [٣]، لأن الإضاءة أصبحت فناً يستخدمه المسرح في تحقيق أهدافه من حيث الأغراض الإبداعية.

أثر الإضاءة في المسرحيات التاريخية:

إن مجرد ذكر كلمة "أحداث تاريخية" تعني الماضي بما يحمله من أسرار وغموض .. فهو زمن لـم يُعش، ولم يشاهد .. ومن ثم فالإضاءة الخاصة ذات الألوان الباردة تعمق البُعد التاريخي، وتحدث حالة مـن المعايشة المسرحية، وتحرر الطاقة الكامنة.

وباعتبار أن العرض المسرحي مزيج من التأثيرات المرئية تحدثها الأشـكال والخطـوط والألـوان والإضاءة، وتأثيرات الظل والنور، بالإضافة إلى المجسمات ثلاثية الأبعاد في فراغ المنصـة المسـرحية .. فإن المنظر المسرحي التاريخي – في هذه الحالة – تبدو صورته في رباط عضوي ووظيفي فـي علاقتـه بالفنون الدرامية المشاركة له (النص الدرآمي، الأداء، الإلقاء، الواجهة الإخراجية،...الخ).

وقد لعبت الإضاءة والأزياء و تكنولوجيا الخامة، الوسائل الميكانيكية والحيل المسرحية، والصـور الثابتة والمتحركة .. دوراً بارزاً في الموازنة بين دور الممثل ودور التشكيل .. إلا أنه بالوصـول بعناصـر العرض المسرحي إلى مستوى لم يكن متاحاً من قبل .. فقد أمكن محاكاة الطبيعة، وابتكار منـاظر مطابقـة للواقع .. وهذا يعني أن المصمم قد أبدع في استخدام البُعدين أو الأبعاد الثلاثة، مستخدماً القـيم الخطيـة، اللونية، الملمس، الضوء، الظل واعتمد في تصميماته على العمق الأيزومتري لخداع البصر.

---

(1) George Kernadle and Portia Kernodle Invitation to the Theatre, p.322.
(2) Ibid P.322

[٣] على دبيكوس، الدراما، مرجع سابق ، ص ١٣١.

ونخلص مما سبق إلى أهمية اللون والضوء وأثرهما على المناظر المسرحية حيث تلعب الإضاءة الملونة دوراً رئيسياً وهاماً في تشكيل العرض المسرحي. وبين الفصل تأثير الألوان على التصميم سواء للمشاهد أو الأزياء أو الممثلين وفي خلق الجو الملائم لأحداث المسرحية.. حيث يعتبر إدراك اللون من الوجهة التشكيلية جزءاً من الخبرة الأدراكية الطبيعية للعالم المرئي. فالمصمم من خلال إدراكه لإمكانات اللون يستطيع تحقيق معادلات مرئية ناجحة مسرحياً تثري العمل الدرامي بالإضافة إلى قيمته على الأسطح أو المباني التاريخية الأثرية القديمة حيث يحقق اللون المصداقية التاريخية المطابقة للواقع المستند على دراسات علماء الآثار.

كما تعرض الفصل لأثر الإضاءة في المسرح من خلال مراحله السابقة حتى المراحل المتقدمة، وما حققته من إبداع في الرؤية المسرحية، وذلك من خلال الأنماط المختلفة لأنواع المسرحيات.

كما أوضح الفصل الحيل الضوئية واستخداماتها في تأكيد العنصر الزمني وأثر وظيفة الإضاءة المسرحية في تقنيات المسرح الحديث. والتي أصبحت من أهم العوامل المساعدة في فن المناظر.

وأخيراً دور الإضاءة في المسرحيات التاريخية حيث إن الإضاءة تحقق التواصل بين العمل المسرحي والمشاهد وتحدث الموازنة بين دور الممثل ودور الجانب التشكيلي من أزياء وأبعاد ثلاثية للأشكال المسرحية. ولما للملابس من دور بارز في تشكيل الصورة المرئية والتي تحمل فى طياتها ملامح المناخ الفكري للمجتمع.

هذا ويتناول الباب الثالث دور الملابس والإكسسوار في العروض المسرحية التاريخية مع التطبيقات العملية لإتمام البحث.

الباب الثالث

الوظيفة الدرامية والجمالية للأزياء والإكسسوار المسرحي

الفصل الأول: الملابس في العروض المسرحية التاريخية.

الفصل الثاني: الإكسسوار والحلي في العروض التاريخية.

الفصل الثالث: دور المصمم في إحداث التوازن التشكيلي بالضوء واللون على المناظر والأزياء.

الفصل الأول

الملابس في العروض المسرحية التاريخية

- الملابس والإكسسوار في العروض المسرحية التاريخية.
- أهمية الأساليب الحديثة في تصميم الزي التاريخي.
- دور الخامات التنفيذية والصفة الوظيفية للأزياء.

١. الملابس والإكسسوار في العروض المسرحية التاريخية

تلعب الملابس المسرحية دوراً هاماً في التشكيل لا يقل أهمية عن الديكورالمسرحي، بل تعد في مضمونها جزءاً لا يتجزأ من الديكور. بالإضافة إلى أنها وسيلة تعبير قوية، حيث تساهم في تحديد الزمان والمكان، والتعبير عن الحالة الاجتماعية والمعنوية وتحديد طبيعة عمل الشخصية وارتباطها بواقع المكان الذي تدور فيه الأحداث .. ويؤكد تاريخ المسرح الدور الإيجابي للملابس بصفة عامة في إثراء الصورة التشكيلية المسرحية، وقد أصبح للزي في المسرح الحديث مفهوم مختلف عن الأسلوب التقليدي أو الكلاسيكي في التناول والتصميم من مذهب لآخر ومن مدرسة فنية لأخرى حسب فلسفتها.

ولأن الأزياء من العناصر الهامة في العمل المسرحي حيث تتحكم في حركة الممثل وتعبيراته وتؤثر في سلوكه، فهي أيضاً عنصر أساسي من عناصر السينوغرافيا في المسرح ، وبهذا المعنى يمكن للأزياء أن تكون امتداداً تشكيلياً متحركاً للمنظر المسرحي. ولما كان للأزياء التاريخية دور هام باعتبارها عنصراً دراميا تعبيرياً .. كان لأبد لمصمم من الدراية التاريخية لتطور الزي المسرحي.

فلقد خضع الزي المسرحي للكثير من المتغيرات والتطورات بدءاً من الطقوس الدينية، صعوداً إلى أعمال التراجيديا عند الإغريق، مروراً بحلبة المصارعة عند الرومان، وانتهاء إلى عبثية "يونسكو" و "بيكت" "وآد أموف" بما في ذلك لحظات الواقعية في الستينيات، هذه السلسلة من التطورات رتبها الباحثون والفنانون عبر العصور وصولاً إلى وقتنا هذا الذي شهد تطوراً ملموساً في جميع أنواع الفنون.

ويتناول هذا الفصل تسليط الضوء على أهمية دور الزي المسرحي في المسرحية التاريخية عبر العصور المختلفة. حيث إن تغيير مفهوم الدراما عبر العصور، أثر على مفهوم تناول الأزياء فيها، فقد أهتم كل عصر من العصور المختلفة بالزي المسرحي بطريقة مختلفة عما سبقه حيث اعتبر الزي جسراً هاماً من عناصر العرض ووظيفة جماعية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات ، ومن أفضل الأعمال الدرامية التاريخية هي التي كتبها شكسبير لما تمتاز به من عرض حيوي لتاريخ ملوك إنجلترا منذ "ريتشارد الثاني" وحتى عصر "هنري الثامن" ..

والمسرحية التاريخية محاولة جديدة لإعادة بناء الشخصيات التاريخية أو العهود التاريخية .. كما أن كاتب المسرحيات التاريخية ينتقي كل شخصياته أو معظمها من صفحات التاريخ، ويضيف إليها من مخيلته ليحسن روايته أو يقوي أثرها. ومن ذلك يجب أن نميز بين مسرحية ذات شخصيات تاريخية مثل "يوليوس قيصر" لشكسبير ،وبين مسرحية تاريخية ذات شخصيات وهمية أو من نسج الخيال كمسرحية "هنري الرابع" لنفس الكاتب[١].

ومن الأمور الجديرة بالاهتمام مراعاة وحدة وتكامل العمل عند تصميم الأزياء والخلفية المسرحية بأسلوب متوافق، فإذا كان العمل يمثل حقبة تاريخية معينة فيجب أن تعكس الأزياء والديكورات تلك الحقبة

---

[١] ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ت فريد مندور،مرجع سابق ، ص ٢٥٣.

وما عرف عنها من نوعية وأسلوب إعداد هذه الأزياء وخاماتها، كما يجب ألا تتعارض ألوان الخلفيات مع ألوان هذا الزي وخاماته ونوعية نسيجه.

فالتألق اللوني في الخلفية المسرحية لا يجب أن يطغى على التألق اللوني للزي بل يجب أن تكون القيمة اللونية في الخلفية ثانوية بالنسبة للأزياء حتى لا تخلق تضارباً بينها وبين العناصر التشكيلية الأخرى، مما يترك تأثيرات سلبية معاكسة على العمل في مجمله .. فالتناسق في التصميم بين الأزياء والماكياج والإضاءة والديكور أمر ضروري، حيث إن كل هذه العناصر مجتمعه تعبر عن التطور والنمو الدرامي والزمني للشخصية داخل العمل المسرحي.

ولما كانت الأزياء تتأثر دائماً بالمذاهب والاتجاهات الفنية السائدة في كل عصر فقد أصبح من السهل تمييز الحقبة الزمنية التي ينتمي إليها تصميم الأزياء خاصة إذا كان الزي تاريخياً، أي أنه دائماً ما يعتمد على السجلات والوثائق والصور والرسومات المتحفية وما سجله التاريخ الروائي للعصر الذي تعايشه الدراما المعروضة للوصول إلى المصداقية التاريخية وإضفاء الواقعية على العمل المسرحي وتختلف أهمية الملابس كعنصر حيوي من عناصر التصميم المسرحي، كما تتنوع طبقاً للدور الذي يلعبه الممثل في العرض المسرحي، ففي العروض المسرحية التي تعتمد على الثراء التشكيلي والإبهار البصري مثل عروض (البالية، الأوبرا، الاستعراض)، يصبح تصميم الملابس جزءاً عضوياً من التصميم العام وبنفس أهمية المناظر والإضاءة هذا إذا لم يتفوق عليها [1]. وفي بعض العروض وفي مشاهد خاصة تأخذ الأزياء مكان الصدارة في التصميم، حيث توظف الملابس لتؤدي وظيفة درامية بالغة القوة. وفي الدراما التاريخية، تلتزم الملابس والماكياج بفترة تاريخية محددة وتحاكي أسلوبها بدقة صارمة وتجسد نسقاً خاصاً من القيم التاريخية والاجتماعية[2].

أهمية دور مصمم الأزياء:

على مصمم الأزياء قراءة النص جيداً لاستكشاف الأفكار الهامة التي يطرحها كاتب النص وأن يكون ملماً بجميع جوانب المسرحية من حيث موضوعها وحقبتها التاريخية وطابعها ووجهة نظر المؤلف التي يطرحها من خلال النص، وبالنسبة للشخصيات الفردية في الرواية فيجب الإلمام بذاتية كل شخصية وصفاتها، وأهميتها في أحداث الدراما وعلاقتها بالشخصيات الأخرى وقيمتها الرمزية والمتطلبات الحركية لكل دور كالرقص والصعود والنزول والتشاجر ..الخ، وعلى المصمم أيضاً التعرف على سمات شخوص الممثلين الذين سيؤدون هذه الأدوار لتصميم الأزياء التي تتماشى مع سماتهم البدنية والحركية[3] فالتنورة الطويلة المنسدلة قد تبدو غاية فى الأناقة ، ولكن أذا كانت منسدلة أكثر من اللازم تتعثر الممثلة فى الصعود مثلا ويكون المصمم بهذا قد أغفل عنصرا عمليا هاما .

هذا ويجب مراعاة عدة عوامل هامة عند التصميم أهمها:

- الميزانية المخصصة للعرض والبند المخصص للأزياء.

---

[1] د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، مرجع سابق، ص٢١٩، ٢٢٠.

(2) Wilson, Edwin, The Theatre Experience, Megrow Hill, Inc. New York, 1998, p. 396.

(3)Jackson, Sheila, More Costumes for the stage, The Herbert Press U.S.A 1993. p.81.

- نوع العرض: أوبرا – باليه – عمل استعراضي.
- أسلوب العرض ونوع الديكور المستخدم (خاصة إذا كان مصمم الأزياء مختلفاً عن مصمم المناظر).
- المدة الزمنية للعرض وتسلسله وعملية ارتداء وتبديل الأزياء).
- العامل الزمني الذي يحكم عملية تصميم وتنفيذ الأزياء.
- المعرفة التامة بالخامة اللازمة سواء للأزياء، الإكسسوار، والحلي (جاهز – مصنع).
- مكان العرض داخلي أو خارجي مكشوف (لمعرفة نوع الإضاءة وأثرها على التصميم)

هذا ومن خلال التواصل مع المخرج يتم تطوير المفهوم البصري للعرض المسرحي، لتحديد الإطار الذي يعمل مصمم الأزياء من خلاله واضعاً في اعتباره تصميمات المناظر والإضاءة. ومتى تـم الاستقرار على الأفكار الرئيسية مع المخرج يصبح ممكناً الانتهاء من تصميم الأزياء بشكل نهائي [1]. وعلى المصمم مراعاة الحقبة التاريخية التي تجري فيها الأحداث، وفي بعض الأحيان يتفق المخرج ومصمم السينوغرافيا على أزاحة الحقبة التاريخية للعرض[2].

مثال: مسرحية "هاملت" يمكن أداؤها في أزياء إليزابيثية أو أخرى عصرية، وقد قدمت بالفعل عروض منها بملابس عصرية . ومن البديهي أن مثل هذه الإزاحة التاريخية تأتي بمثابة مفاجأة للمشاهد، ويقع على عاتق مصمم السينوغرافيا مساعدة المشاهدين على تقبل أسلوب العرض.

وأياً كان الاختيار لأسلوب العرض فيجب أن تدل الأزياء دلاله واضحة على زمن الحدث [3] ثم تأتي أهمية دور مصمم الأزياء في إعطاء الدلالة على المركز الاجتماعي والسمات الشخصية فشخصية من نجوم المجتمع، أو شخصية محورية ترتدي ملابس براقة، بينما ترتدي الشخصية الهامشية أو الخجولة ملابس غير ملفتة، كما تدل الأزياء على العمر وهذه مسألة هامة خاصة عندما يقوم ممثل كبير في السن بأداء دور شخصية أصغر أو العكس.

إذن يجب أن يحقق الزي المسرحي القدر السليم من التأكيد بالنسبة للشخصية التي ترتديه، فإذا كانت الشخصية رئيسية يجب أن يحرص تصميم الزي على ألا تتوه الشخصية مطلقاً في الزحام، وهذه المسألة تتحقق بالتوظيف الصحيح للألوان ذات التباين الحاد بالنسبة للشخصيات الأخرى أو بالتصميم المتميز أو باستخدام الحُلي والزخارف المناسبة[4].

ومثال ذلك: في العرض لمسرحية (قيصر وكليوباترا) يجب تمييز "كليوباترا" عن خدمها ووصيفاتها، ورغم أن زيها فرعوني إلا أنه يجب أن يكون ذا ألوان براقة وأن يتسم بالأناقة مع مراعاة الإكسسوار.

---

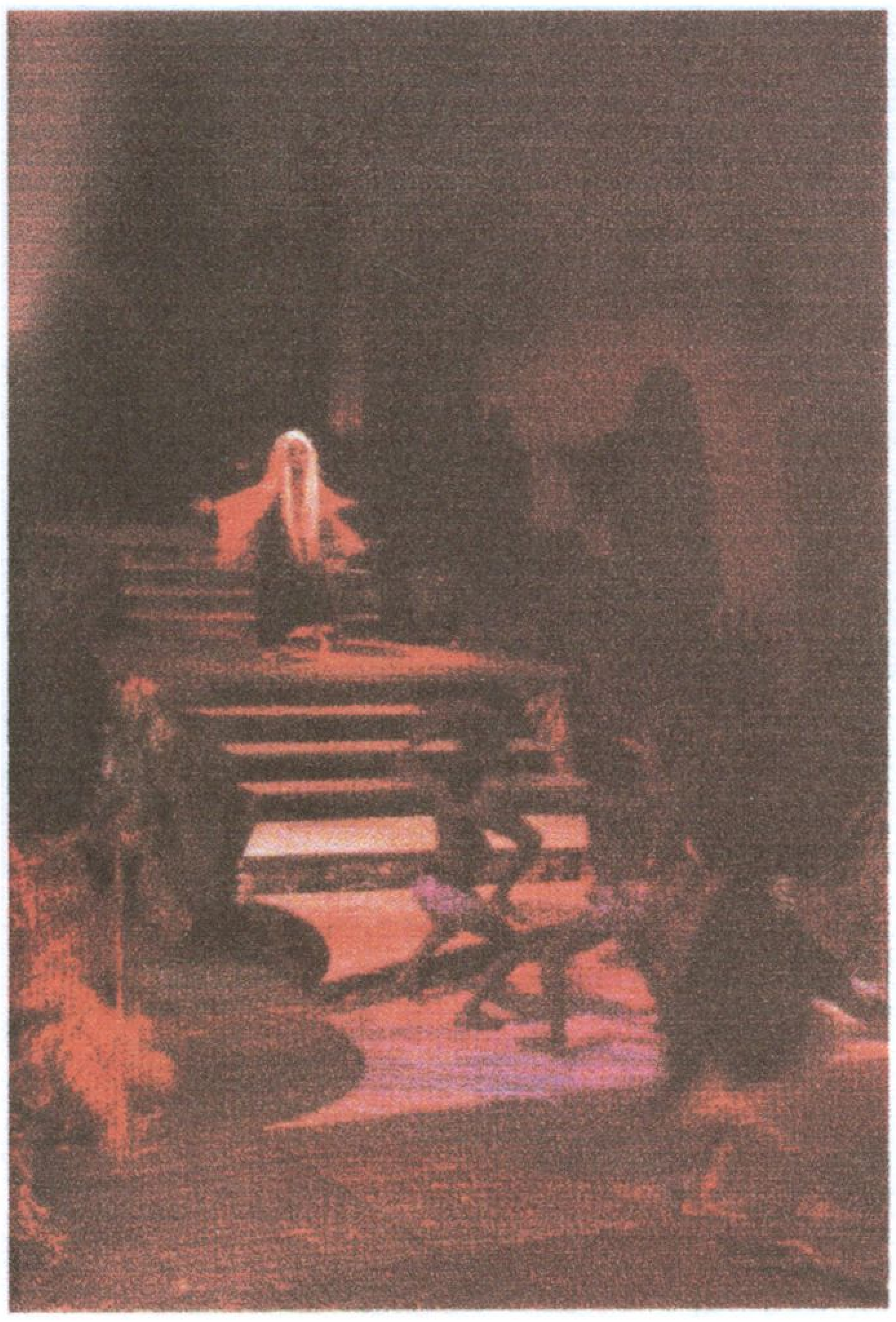
(1)Emery, Joy spanabel. Stage Costume, Techniques, Prenticem, Hall, Inc. New Jersey. 1981, p.4
(2)Wilson Edwin, The Theater Experiences, Megrow – Hill, Inc, New York. 1998 p.390
(3)Ibid. p.389
(4)Allensworth, Carl the Complete Play Production Handbook, Harper &Row Publishers, New York, 1982, p.285.

كما يمكن توظيف الأزياء المسرحية للتمييز بين المجموعات مثال:
في مسرحية "روميو وجوليت" يمكن أن يرتدي أفراد عائلة "مونتاجو" أزياءاً لها نفس اللون بينما يرتدي أفراد عائلة "كابوليت" أزياءا بلون أخر. (١)

وقد يستلزم الأمر ابتكار كائنات رمزية وغير آدمية في الأزياء، أو توظيف أزياء ذات طابع رمزي أو أزياء لمخلوقات خيالية، مثال ذلك إعداد زي لشخصيات الساحرات في مسرحية "ماكبث" أو زي "شبح بانكو" فلابد من إيجاد طريقة لتحقيق التجسيد الرمزي لهذه الشخصيات.
شكل (٤٥ ، ٤٦) يوضحان مشهدي الساحرات – ماكبث – وليم شكسبير.



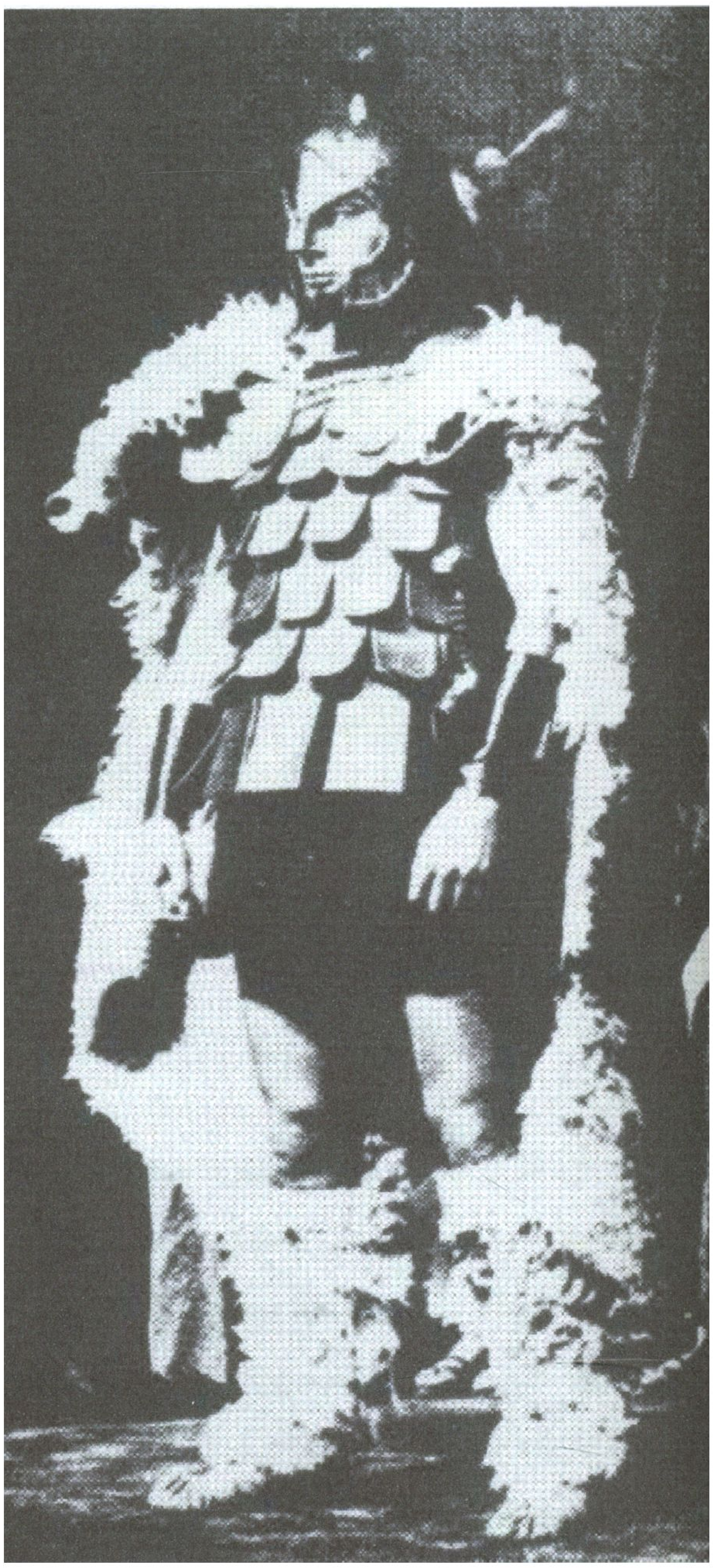
شكل (٤٥) عرض ماكبث – وليم شكسبير



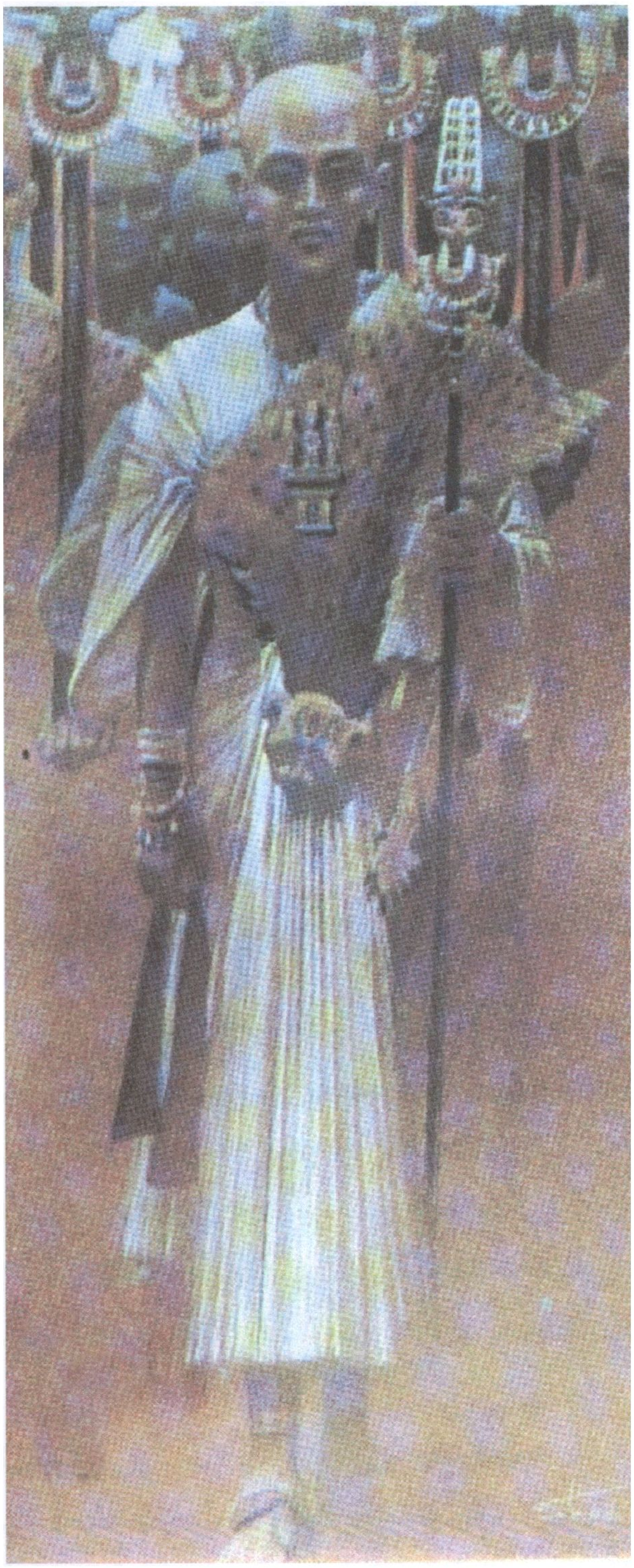
شكل (٤٦)
مشهد الساحرات في ماكبث
وليم شكسبير موريس ميتر لنك

(1)Wilson Edwin The Theatre Experiences, Mcgrow, Hill. Inc., New York 1998 p.392 .

وحتى تحقق الأزياء إيحاءات معينة يمكن اللجوء إلى استخدام زي من فراء حيوان لإضفاء طـابع الوحشية أو زي مصنوع من الريش لإعطاء انطباع الطيور. شكل (٤٧،٤٨) .

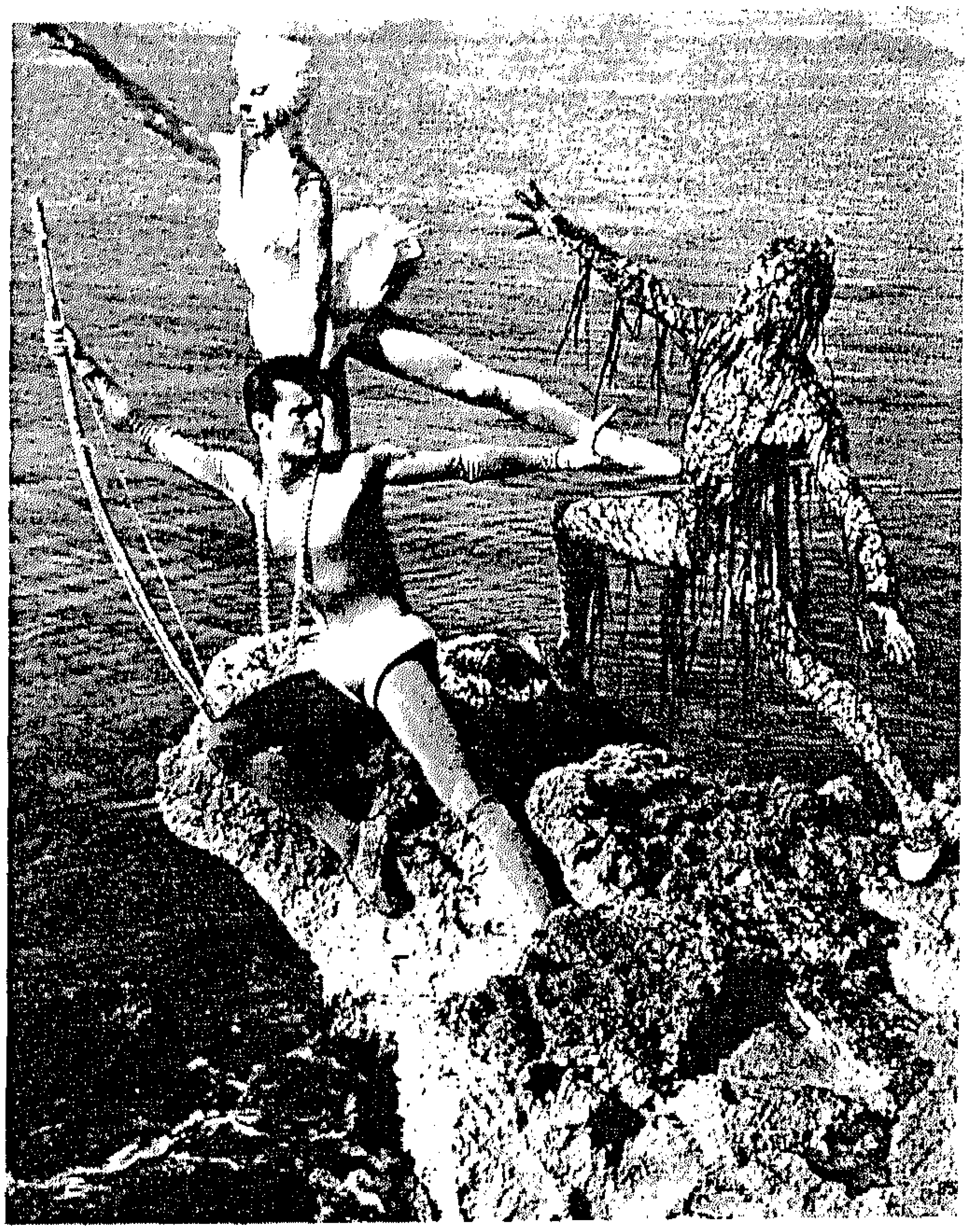


(أ)
يوربيدس – مكسيك ١٩٦٣



(ب) زي من الدراما التاريخية– الكاهن الأكبر وخلفه الكهنة
فيلم إخناتون – تصميم شادي عبد السلام

شكل (٤٧ أ،ب)
اللجوء إلى استخدام زي فراء حيوان لإضفاء طابع الوحشية



شكل (٤٨)
استخدام خامات مختلفة
مثل الريش لإعطاء الإيحاء بشكل الطيور

ونخلص إلى أن:

أن الزي المسرحي باعتباره همزة الوصل بين الشخصية والبيئات المكانية والخصائص الإنسانية المتفردة عليه عامل كبير في تحقيق الوحدة الفنية للمعالجة السينوغرافية للعمل المسرحي التاريخي، لذا يجب أن تكون الأزياء متناسقة مع عناصر العرض الأخرى خاصة العناصر البصرية فالعروض التاريخية التي تكون على درجة عالية من الفخامة تحتاج إلى أزياء ثرية مصممة بدقة وملتزمة بالخصائص والسمات المميزة لأزياء الطبقات الاجتماعية المختلفة. فقد تكون الفتحات الخاصة بالدخول والخروج كالأبواب مثلا ، ذات أبعاد مصغرة لتحقيق الحس المنظورى ، ولكنها لا تتناسب مع ارتداء الممثلين للأزياء التاريخية الضخمة ، مما يعوق حركة دخولهم وخروجهم .

وإذا كان مصمم الأزياء مختلفاً عن مصمم المناظر فيجب عليه إدراك عملية التصميم المشتركة وأن يكون دوماً على استعداد لرصد أي نوع من عدم التوافق ، ليس بالنسبة للأمور العملية فقط ، ولكن من النواحي الجوهرية أيضا ، كالطراز والألوان المستخدمة ، وذلك من أجل تحقيق الوحدة الفنية المطلوبة.

٢. أهمية الأساليب الحديثة في تصميم الزي التاريخي

أكد "كريج" من خلال وجهة نظره عن قضية الأزياء في العمل المسرحي ما يوازي موقفه تجاه المنظر المسرحي "بالأ نحاول أن نصنع على المسرح متحفاً للأزياء .. ولكن يجب أن نصمم وأن نبتكر أزياءاً تثري الخيال ومن شأنها أن توحي بالشخصية" وذلك في كتابه (فن المسرح) فعند تصميم الزي للممثل يجب ألا يقف عند التحقيق التاريخي الزمني فقط ولكن لابد وأن يتحقق التوازن التام والشامل مع دور الزي من الناحية الدرامية كما يجب أن يكون هناك تكامل في صنع الإطار البصري العام مع عناصر الديكور المختلفة لخدمة التعبير .

بداية تطور الزي من المصادر العلمية:

منذ منتصف القرن السادس عشر بدأت كتب الأزياء في الظهور وأهتم المصممون بجمع المعلومات الخاصة بالأزياء التاريخية عند الأوربيين وغيرهم .. وكانت الرغبة العارمة التي صبغت هذه الفترة هي محاولة إعادة اكتشاف العالم الكلاسيكي والبحث عن التفاصيل التاريخية الماضية بين الفنانين والمفكرين، ولاشك أن هذا البحث وهذه المعلومات والكتب أمدتهم بالمادة العلمية وأوحت لهؤلاء المهتمين بمسرحة المهرجانات ،التي كانت تتم بإتقان وإسراف ،والتي كانت جزءاً هاماً من حياة البلاط في عصر النهضة[1].

وأضاف القرن الثامن عشر عنصراً جديداً للبحوث الأثرية أوحت به الحاجة إلى المعلومات الدقيقة عن الماضي ولقد جاء كتاب "دوم برنارد **Doom Bernard**" ١٧٢٩-١٧٣٣ " **Monuments de la monarchie francaise** الآثار الملكية الفرنسية" مشتملاً على كم كبير من المعلومات عن الأزياء، ثم كتاب لـ"جوزيف شتروت **Joseph Strutt**" النظرة الكاملة للطباع والملابس والأسلحة والعادات لشعب إنجلترا.

وما أن حل القرن التاسع عشر الذي تميز بالحقائق والجماهيرية حتى صدر الكثير من كتب الأزياء بعضها إصدار للأعمال السابقة مثل كتاب الإيطالي "فيتشيليو **Vecellio**" العادات القديمة والحديثة في مختلف أنحاء العالم – والذي صدر في فينسيا عام ١٥٩٠ وأعيد في طبعة فرنسية عام ١٨٢٩ بواسطة "فيرمن ديدوت **Firmin Didot**" – كما كانت هناك إصدارات أخرى متوالية متضمنة الرسومات الإيضاحية، ثم كانت نهاية القرن التاسع عشر ليحظى القراء بالثقافات المختلفة للعالم الخارجي. أدى ذلك إلى تألق البحث في التحقيق والتقصي عن الملابس التاريخية عبر العصور والحضارات المختلفة بما انعكس من إمكانيات لمصمم الأزياء المسرحية الذي وضعت في متناول يده الوثائق الكافية لتحقيق الشخصيات الدرامية في إطارها الزمني [2].

لقد كان تقليد القرن التاسع عشر في تصميم الأزياء تأكيداً كبيراً على الصحة الجغرافية والتاريخية للديكور المسرحي وبذل كل من المصمم والمخرج مجهودات كبيرة في البحث عن ذلك. وبالإضافة إلى سعي المؤرخين والمصممين لتجميع المادة العلمية حول تاريخ الأزياء في العصور المختلفة، كان ما أثمرته

---

(1)Albert Racinet – Historical Encyclopedia of Costume p.194.
(2) Ibid. p. 310.

الحملة الفرنسية في كتاب وصف مصر الذي سجل أزياء هذه الحقبة التاريخية الهامة والتي تعرضت بعد ذلك للتطور والتغيير، وهي مرجع هام للحصول على المادة العلمية لأي عمل فني.

إن حرص كثير من المؤرخين والعلماء على تسجيل مظاهر وعادات وأزياء الشعوب ودراستها أتاح لمصمم المسرح أو السينما تحقيق الأبعاد الزمنية في الأعمال التاريخية والتي تعد أحد أنواع الإنتاج الهامة في عصرنا الحاضر. وقد تطور الزي المسرحي في النصف الثاني من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية، واعتباراً من الخمسينيات شهدت الاتجاهات والنظريات الفنية تطوراً ملحوظاً ونشاطاً مكثفاً، أدى إلى رفض كل ما هو تقليدي سواء على مستوى الأدب المسرحي أو على مستوى العرض المسرحي إخراجاً وأداءً وتشكيلاً. كما أدى تطور العلوم التكنولوجية إلى إدخال الكثير من التقنيات على منصة المسرح، وقد فرضت هذه التقنيات نفسها على الحس الجمالي في المسرح.

وفيما يتعلق بالملابس المسرحية، فلقد جاء الزي مبسطاً بعيداً عن التركيب التاريخي بتفاصيله الدقيقة، وأصبح متمسكاً بالرمزية والإشارة التي يلعب فيها واقع الشخصية وتوجهاتها دوراً كبيراً، وقدمت المادة أو الخامة للمصمم الوحي كما في باقي الفنون [1]. ولقد بات الزي المسرحي عنصراً أساسياً في العمل السينوغرافي حيث يعبر عن المعاني المختلفة للعمل الدرامى .. وفي بعض الأحيان يكون الاعتدال في الديكور مقصوداً لكي يبرز الزي عن طريق الألوان أو الشكل وبحيث يعطي للزي كل قوة التعبير أثناء العرض، وهناك الأزياء الساكنة التي تظهر الشخصية قديمة وبالية وهناك الأزياء الديناميكية التي توحي بالحركة والشكل. ونجد أن الزي أساسي في المسرح السياسي لتطرح من خلاله الفكرة، بحيث يعطي صورة عن المجتمع والتاريخ كما في مسرح "بريخت" والميزة الوحيدة لتمثيل مسرحية قديمة بأزياء معاصره هو تحريرها من تقليد صارم جداً يهدد بإخماد حيويتها ، وقد كان لبعض عروض شكسبير- عندما قدمت بأزياء حديثة في العشرينات – أثر شديد الوقع في وقت كان فيه تمثيل مسرحيات شكسبير قد أصبح ثابتاً بدرجة تنذر بالخطورة .

الأساليب الحديثة في المواكبة العصرية:

في بداية القرن العشرين وقبل فترة الحرب العالمية الأولى برز المخرج جرانفل باركر- **Granfel Parker** وقدم مجموعة مسرحيات لشكسبير على مسرح سافوي **Savoy** بلندن برؤية مفعمة بالخيال وألبس شخصيات مسرحياته ملابس خيالية دون اللجوء إلى أسلوب الدقة التاريخية .

ولأول مرة منذ عصر "شكسبير" أعاد "باركر" للنص قيمته، وتكمن أهمية كل هذه المحاولات وما إليها في أنها كانت تسعى إلى الاقتراب من روح الجمهور المعاصر وقد نجحت نجاحاً باهراً. ولكن هذه الرؤية الجديدة أثارت الكثير من التساؤلات بين النقاد والفنانين:هل من الممكن أن تقدم المسرحيات الشكسبيرية في ملابس معاصرة ؟إن ثمة تغريباً يمكن أن يلحق بمسرحيات شكسبير يكون بلا شك ميزه في حد ذاته فقد يكون من المفيد أن نشاهد تلك المسرحيات في أبعاد مختلفة بدلاً من رؤيتها من خلال منظار واحد.

---

(1)Hainaux, Rene & Bonnet. Yves – le decor de theatre dans le monde depius, 1950 p.9.

والمصمم عندما يكون على دراية كافية بالذوق المعاصر فإنه يستطيع أن يوفق تصميماته أو عرضه طبقاً لمقتضيات عصره محققاً بذلك إبداعاً ينم عن ذوقه الخاص ، فإن النقل الدقيق للزي التاريخي غير جذاب على المسرح إذا أُخذ بحذافيره (١) .

وكان لابد للدراسة أن تتعرض لأسماء بعض الفنانين التشكيليين الذين أثروا الفراغ المسرحي بإبداعاتهم كنماذج شكلت اتجاهات من المناظر والملابس المسرحية فنجد "بيكاسو" قد ترجم أسلوبه التكعيبي فجاءت الأزياء التي صممها أشبه بلوحات تكعيبية، ولعله من المثير أن القبعة ذات الثلاث زوايا والتي صممها ١٩١٩ لباليه (القبعة المثلثة) أصبحت وقتها موضة دارجة في باريس وارتدتها سيدات الطبقة الراقية.

كما كانت لتصميمات "أوسكار شليمر (١٨٨٨ - ١٩٤٣) **Schlemmer**" المفكر الرئيسي في مدرسة الباوهاوس أثرها الكبير في تشكيل الصورة المسرحية .

فلقد بحث في علاقة الجسم البشري بالفراغ المسرحي ذي الثلاثة أبعاد وتوصل من خلال تجاربه العديدة إلى تجريد الجسم البشري بأشكال هندسية في شكل بنائي.

كما نجد سريالية "سيلفادور دالي " الذي صمم العديد من الأعمال المسرحية التي ظهرت من خلالها أثار المدرسة السريالية وكذلك "مارك شاجال **Chagall** (١٨٨٧-١٩٨٥) نجد أن حسه الخيالي جعل أسلوبه متفرداً، ولقد حمّل شخصياته عناصر خيالية يصعب التعرف على مصادرها الأصلية، في حين بدا التميز واضحاً وبشكل كبير في أعمال "جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣)" حيث كان كاتباً ومصمماً مسرحياً ورساماً ومصوراً بدت أعماله المسرحية متأثرة بـ"بيكاسو" ويعتبر هو أقرب من طبّق أفكار المدرسة السريالية في المسرح وزخرت اكتشافاته بالعديد من مصممي المسرح كما مهدت لمسرح العبث – ومن هذا نستنتج أن الصورة المسرحية الحديثة والتي بدأت في أوائل القرن العشرين عند إبيا، كريج ، فتحت المجال للفن التشكيلي أن يقدم حركات تجريبية إبداعية ترفض الأساليب الموروثة (محاكاة الطبيعة) أو نقل التاريخ كما هو وأصبح المسرح الأوروبي يهتم بالتعبير الجسدي وبناء الصورة المرئية التشكيلية واختزال اللغة الكلامية، كما أصبحت الوسائل البصرية ذات قيمة من التواصل الإنساني فالبشر يتواصلون بالوجوه والملابس والإيماءات..

وأصبح الفضاء المسرحي فضاءاً تشكيلياً وليس مجرد خلفية أو زخارف تكميلية سلبية بل هو فن له تقاليده العريقة ورواده وأعلامه، وبات الفنان التشكيلي في المسرح مبتكر الصورة المرئية المسرحية التي تساهم في التعبير عن المعنى العام للمسرحية.

من هنا نجد أن المخرج قد وضع المصمم في إطار مادي فلسفي مختلف بعيداً كل البعد عن الفلسفة المتعارف عليها للأزياء المسرحية التاريخية القديمة (٢).

ونجد في مسرح (بريخت) أنه أوجد في نظريته المسرحية الجديدة (المسرح الملحمي) عام ١٩٤٩ وكانت المهمة الجوهرية لنظريته هي صراع مسرحه ضد الإيهام المسرحي والدراما المسرحية، وقد طبق

---

(1)Luigi Pirandello, Three Plays Trans E. Slorer. 1923, p.67.
(2)Martin Banham ,The Cambridge Guide to World Theatre. p.241.

نظريته من خلال التأكيد على السمة الخيالية للأحداث المسرحية كما اتبع أسلوب التغريب عند تصميمه لأزياء مسرحياته فكان كثيراً ما يلجأ إلى استخدام خامات طبيعية بألوانها الحقيقية، وإلى جانب ذلك فقد كان يلجأ إلى خلط طرز مختلفة من الأزياء مع بعضها البعض لإحداث عملية التغريب. وفي هذه الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية وفي الخمسينيات من القرن العشرين تجاوزت التيارات الحديثة المفهوم التقليدي للمسرح من حيثُ إنه نوع من الفرجة التي يستمتع بها جمهور في مواجهة فنانين مسرحيين.

وبشكل عام : يمكننا أن نستنتج أن الاتجاه الحديث لا يزال يتعرض إلى موجات التغيير والتطور، هذا التغيير يسير في طريق التبسيط وتحديد مجال الديكور والأزياء والإضاءة ، وأحياناً أخرى يشمل الحركة المطلقة للمثل في جميع الاتجاهات.

إن التطور الفني الذي نعيشه الآن، والحرية الفنية الموجودة ، وعدم وجود طراز أو أسلوب موحد ، كل هذا يساهم في تقديم الصورة المسرحية بوسائل مختلفة تساعد على توصيل الفكرة إلى المشاهد، وهذا هو قانون المسرح منذ نشأته، ويجب علينا أن نتمسك بذلك جيداً حتى نستطيع توصيل الصورة المسرحية بفكر واعٍ.

ولقد نجح الأوروبيون في تقديم أعمال مسرحية منذ الستينيات "لاسكيلوس،شكسبير،أبسن و تشيكوف" بُرؤى جديدة أبهرت العالم ، وأسرع المخرج بتناول النصوص القديمة ، كلاسيكية أو حديثة ، و إعادة إخراجها وإعطائها تفسيرات بالغة الحداثة تتفق وروح عصرنا شديدة التطور سياسياً واقتصادياً واجتماعيا[٢]. فالوعي بالتاريخ واستحضاره والذي ظهر في أوروبا اعتباراً من بداية عصر النهضة جعل فنان المسرح يتناول الأزياء التاريخية ويمسرحها، ولكن في إطار ظروف ومعطيات كانت سائدة فاقتربت من الحقيقة التاريخية وابتدعت في أحيان أخرى متأثرة من وقت إلى أخر بالموضة الدارجة وبالسياسة أحياناً أخرى وبهذا نجد أن عملية إحياء التاريخ فتحت المجال للمسرحيين ليطرحوا آراء عديدة ومتنوعة من خلال الفن المسرحي وبالتحديد الأزياء ، فلاشك أن كل تغيير في النظرية الفنية للأزياء ينتج عنه تغيير في الزي المسرحي تبعاً لجمهور العصر.

ونخلص مما سبق إلى:

إن الأزياء المسرحية بوصفها عنصراً هاماً من عناصر العمل الفني المسرحي قد خضعت مثلها مَثل باقي أنواع الفنون للكثير من المتغيرات، وذلك على مدى ألفي عام من عمر المسرح، الدين والسياسة والموضة والآراء الفردية والتكنولوجيا، جميعها عوامل ساهمت في تطور مفهوم الأزياء المسرحية، لتصبح ثروة تشكيلية تتكيف مع عنصري الضوء، والحركة والمفهوم الدرامي في المسرح – وقد شهد الزي التاريخي بشكل خاص الكثير من التباين في التصميمات والإبداعات امتدت منذ بداية عصر النهضة في أوروبا وحتى وقتنا الحاضر، فلقد تفاوتت هذه الآراء والمفاهيم والنظريات لدى كبار المصممين والمسرحيين ما بين مؤيد للدقة التاريخية، ومعتدل، ورافض.

أذن فالعمل المبدع والمسرحي بشكل خاص، هو في أمس الحاجة لأن يكون في حوار دائم مع واقعه، وأن ينتظم في بنيته الجمالية مع بنية الواقع الاجتماعي.

---

[٢] د.عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج، مرجع سابق ، ص ١٧٦.

والمشاهد المعاصر – وضمن المعطيات السائدة – بات متقبلاً للرمزية والإشارة التي يلعب فيها واقع الشخصية المسرحية وتوجهاتها دوراً كبيراً .. إن أحد الأسباب الرئيسية التي يذهب الجمهور فيها إلى المسرح هو من أجل رؤية شئ يعلو على الأحداث اليومية العادية، ويسلط الأضواء على الأوضاع الإنسانية ولذا وفي الوقت ذاته يجب أن ينتمي الزي للمكانة ذاتها (أي ألاّ يكون عادياً) وليس المعنى من هذا هو العودة إلى التاريخ ونقله بحذافيره كما هو، إنما لابد للفنان المسرحي أن يواصل البحث عن عناصر التوفيق بين الموضوعات التاريخية وبين الجمهور المعاصر لفترة إخراج النص، وذلك بإيجاد الخط الذي يصل بين التاريخ والمعاصرة مع الالتزام بمفهوم النص والخط الدرامي.

٣. دور الخامات التنفيذية والصفة الوظيفية للأزياء:

إن اختيار الخامة الملائمة للأزياء مسألة ذات أهمية، فإذا كان تصميم الزي ممتازاً ومنفذاً على أفضل وجه فإن الاختيار الخاطئ للخامة سيجعل مظهر الزي سيئاً وربما فاشلاً، وإذا كان الاختيار متاحاً بين خامة طبيعية وأخرى صناعية، فالخامة الطبيعية ستحقق أفضل النتائج، حيث تنسدل في طيات أفضل من حيث الشكل، وفي حالة الأزياء التاريخية فإن الخامة الطبيعية تتميز بأنها كانت مستخدمه فعلاً في الحقبة التاريخية ذاتها مما يضفي على الزي صفة الأصالة والواقعية (١).

وهناك عدة اعتبارات يجب مراعاتها عند اختيار الخامة منها:

- هل المطلوب للتصميم خامة ناعمة أم خشنة .. ثقيلة أم خفيفة ؟
- الخصائص الانعكاسية المطلوبة في الخامة وهل تحتاج "لبطانة" أم لا ؟
- الألوان وتصميمات النسيج الملائمة للحقبة التاريخية الخاصة بالعروض بما يتلاءم مع شكل الديكور
- هل الخامة بحاجة إلى الصبغ أو طباعة نقوش معينة لتحقيق قيم بصرية معينة يتطلبها العرض.
- الميزانية المخصصة للأزياء.
- اختيار نوع الخامة ، وعلى سبيل المثال يبدو الصوف باهتاً على خشبة المسرح وأياً كانت ألوانه فإن ملمسه الخشن يمتص الضوء. ويجعله يبدو بمظهر يحتاج للحيوية، بينما نجد أن الأنسجة الحريرية كالساتان ذات مظهر ثري نابض بالحياة على خشبة المسرح وملمسها الناعم ينتج عنه مجموعة من الأطياف اللونية والعديد من الإضاءات المتلألئة، وهكذا فإننا نجد أن القيم الشعورية التي يحققها الصوف تختلف تماماً عن تلك التي يحققها الحرير ودور المصمم هو وضع التصور ونوع الخامة مع التصميم المختار (٢).

ملاءمة الخامة للحالة الوظيفية من خلال لوحات تصميم الأزياء:

إن تصميم الزي يتطور عادة من خلال سلسلة من الأفكار الأولية في هيئة إسكتشات يراعي فيها الحركة ونوع العرض الملائم وشكل الممثل ، ثم تتطور إلى أن تتبلور في شكل تصميم ملون كامل التفاصيل، وذلك بعد الحصول على موافقة مخرج العرض. مع الأخذ في الاعتبار أن يشمل الزي المسرحي

---

(1)Jackson, Sheila, More, Costumes for the Stage, The Herbert Press. U.S.A. 1993. p.90
(2)Allen worth, Carl. The Complete Play production Handbook, Harper & Row publishers, New York,1982. p.289

جميع لوازم الممثل التي يرتديها بجانب جميع الإكسسوارات من قبعة أو درع للملابس الحربية وخلافه، ويجب على المصمم الملاحظة الدقيقة التي تطرأ أثناء عملية تنفيذ الأزياء بدءً من انتقاء الخامة المطلوبة ونوعيتها المناسبة ومدى ملاءمتها للإسكتشات المتفق عليها وانتهاءاً بالمقاسات والشكل وحتى لون الأزرار المستخدمة. وعلى المصمم حضور البروفات للتوصل إلى أسلوب الحركة الملائمة للشخصيات.

إن عمل لوحات تصميم الأزياء هو إتاحة الفرصة للآخرين بخلاف المصمم – لتفهم المعالجة التشكيلية للأزياء فضلاً عن تنفيذها بشكل سليم (١)، على أن يشتمل التصميم على التفاصيل الدقيقة من خلال النسب الصحيحة لجسم الممثل ويجب أن يظهر الزي المرسوم كيفية انسدال الخامة على جسد الممثل من خلال نوع الخامة، كذلك يظهر شكل الثنيات والكشكشة وما إذا كان الزي فضفاضاً أم خفيفاً، وهذه التفاصيل كفيلة بتحديد نوع الخامة، سواء خفيفة أم ثقيلة، فالثنايات الرقيقة الناعمة لا تتحقق باستخدام قماش ثقيل خشن وحيث إن اللون والخامة من العناصر المحورية في التنفيذ فيفضل تثبيت قصاصات من الخامة المقترحة على لوحة تصميم الزي، ويمكن تثبيت قصاصتين الأولى لتحديد اللون والأخرى لتحديد الخامة.

كيفية تقديم الأسكتشات للأزياء:

تتنوع الخامات المستخدمة في رسم تصميم الأزياء فيمكن استخدام الألوان المائية أو ألوان الجواش أو الباستيل أو الأحبار الملونة والألوان الخشبية وأقلام الفحم والأقلام الرصاص، ويمكن المزج بين أكثر من خامة للحصول على نتائج ناجحة. هذا، ويتوقف اختيار الخامة المستخدمة في رسم التصميم بدرجة كبيرة على عاملين:

العامل الأول: مدى حرفية مصمم السينوغرافيا، فالمبتدئون يلجأون عادة لاستخدام الألوان الزيتية لأن هذه الخامة غير الشفافة تسمح بتدارك الأخطاء، أما الألوان المائية فإنها أكثر طواعية في الاستخدام غير أنها تكون مقيدة لأن تغطية الأخطاء أو عمل التعديلات باستخدامها أمر غير وارد والحل المتاح في هذه الحالة هو إعادة التصميم (٢).

العامل الثاني: المزاج العام للعمل المسرحي الـ"**Mood**"، فتصميم الأزياء لعمل مسرحي تاريخي مثلاً غالباً ما يتطلب استخدام خامة معتمة لتقوية الإحساس بثقل الخامات وثراء التطريز والتفاصيل الدقيقة، بينما الأعمال الاستعراضية أو الباليه قد تستخدم الأحبار الملونة والخطوط السريعة بقلم الفحم ليعكس التصميم الطابع الحركي والإحساس النشيط(٣) والتصميمات المنفذة على خلفية بيضاء لا تعكس القيم الحقيقية للألوان في الزي كما ستظهر للمشاهدين على خشبة المسرح، ولذا يجب إظهار بعض الأجزاء من ألوان المنظر في الخلفية حول الزي، أو عمل بقع لونية أو ملامس توحي بطابع المنظر المسرحي، ومن

(1)Emery, Joy Spanabel. Stage Costume Techniques, Prentice , Hall, Inc, New Jersey, 1981p.4.
(2)BellMan, Willard F. Scene design, Ascenographic approach, Harber & Row publishers, Inc U.S.A1983 p.249-250.
(3)Jackson Shells. More Costumes for the Stage, the Herbert Pres. U.S.A 1993 p.82

هنا يمكن للمصمم وضع تصور مبدئي لتصميم الماكياج مع الزي [١].

كيفية تطويع شكل الخامة لملاءمة الأزياء التاريخية:

قد يتعرض المصمم لإظهار بعض التأثيرات المطلوبة في الملابس التاريخية فقد لا يستطيع الممثل ارتداء ملابس حديدية مثل التي كانت ترتدى في الحروب القديمة وهنا يجب اختيار خامة مناسبة تفي بالشكل والغرض ، فنجد أن المصمم "عبد القادر فراح" الجزائري الذي يعمل في فرقة شكسبير الملكية بلندن وقدم مسرحية "هنري الخامس" و "رديتشارد الثاني" .. يقول عن الملابس: "إن سبب تقديم الملابس الجلدية على المسرح عملي وبسيط فإنك لن تجد أبداً مادة للملابس لها تأثير الدروع الحديدية وهذه عقبه ومشكلة يعرفها كل المصممين المسرحيين وأفضل شئ لتجاوز هذه المشكلة أن تصنع درعاً مزيفاً من البلاستيك كما يحدث في السينما، خاصة وأنه على المسرح يلقي التأثير المطلوب وبتقنية ذلك تم توظيف الجسد البشري نفسه لإحداث الأثر المطلوب وتأكد هذا التأثير برداء الجلد الأسود العريض ، ولقد كانت ملابس الفرنسيين مزينة بكل دقة .. إنني أومن بحرية الإبداع ولا أثق بالقيود الفنية التقليدية".

ويبين "فراح" أنه لا يوجد مسرح نهائي فلقد كانت مسرحيات شكسبير تقدم في الستينات بإحدى طرق ثلاث:

العظمة النابوليونية – أو بطريقة تاريخية تتحرى المطابقة التاريخية للملابس والديكور – أو بطريقة لا تحدد زماناً معيناً أو بيئة معينة ..

ومن هذا المنطلق وفي المواكبة الحديثة بالرؤية العلمية أصبح التصميم لمسرحيات شكسبير يعبر عن فكرة المسرحية ومضمونها تعبيراً حراً.

ويمكن للمصمم من خلال التكنولوجيا الحديثة وفكره الواعي اختيار كل خامة يستطيع من خلالها تطويع تصميمه بل ويستطيع أن يضيف إلى الخامة ما يمكن أن يعبر به عن فكره التعبيري.

---

[1] Bellman, Willard F. Scene Design, A Scenographic Approach, Harber & Row Publishers, Inc ., U.S.A,1983 p.251.

وتوضح الأشكال (٤٩ ، ٥٠ أ،ب) بعض التصميمات للأزياء التاريخية مع التفاصيل لأنواع الخامات.



شكل (٤٩)
تصميمات لأزياء تاريخية
مع تواجد أنواع خامات الأقمشة



شكل (٥٠ أ)



شكل (٥٠ ب)

تصميم لأزياء تاريخية من الحملة الفرنسية

ويوضح شكل (٥١) يبين زياً من تصميم عبد القادر فراح من الجلد الأسود والمزخرف بـالألوان الذهبيـة والفضية. (بالريليف) البارز.



شكل (٥١)
من الأزيـاء التـاريخيـة للمـصمم "عبـد القـادر فـراح"
والزي من الجـلد الأسـود المزخـرف بالألوان الذهبية والفضية والرليف البارز
هنري الخامس

دور الخامة والخصائص العامة للملابس:

لكل تصميم خصائص هامة لابد من مراعاتها ، ولابد لمصمم الأزياء من الإلمام باتجاهـات وخطـوط الأزياء وما تتميز به من خصائص وخاصة في تصميم الأزياء التاريخية.

من هذه الخصائص معرفة الخامة التي وجدت في ذلك العصر حتى يكون التـصميم مواكبـاً للحقبـة الزمنية، ولذلك يتناول البحث في هذه الجزئية الخصائص التالية:

١. خصائص الملابس المصرية القديمة:

أولاً: الأقمشة: كلها من الخامات النباتية والكتان الرقيق لسهولة التعامـل معهـا ولملاءمتهـا لحالـة الطقس في مصر القديمة.

وقد وصل التعامل مع نسيج الكتان بشكل خاص لدرجة عالية من تجهيزه ونسجه بطريقـة شـفافة ورقيقة، أما الأقمشة ذات المصادر الحيوانية كالصوف والوبر فتكاد تكون من الأنواع المحرمة خصوصاً داخل المعابد والمقابر والأماكن المقدسة.

ثانياً: اللون: يكاد يكون اللون الأبيض هو اللون السائد والأساسي أما الألوان الأخرى وهي من الألوان الطبيعية كالأزرق والأخضر والأسود والأصفر .. الخ .. فقد استخدمت في أغطية الرأس، أمـا اللـون الذهبي فقد استخدم في شكل خيوط مخلوطة في النسيج لزخرفة أقمشة الملوك الأمراء.

ثالثاً: جلود الحيوان: استخدم المصري القديم جلد الفهد والأسد والنمر في ملابـس الكهنـة ورجـال الدين، وأحياناً في ملابس الملوك الحربية ، وذلك لإدخال الرهبة في قلـوب الأعـداء وحرمـت علـى العامة[1].

---

(١) تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها ، دار نهضة مصر، الفجالة ،القاهرة ، ص ١٩.

ويقول د./ طاهر عبد العظيم : " إن تصميم الأزياء الفرعونية من أصعب المهام على المصمم على عكس ما يبدو حيث جمع الفراعنة بين البساطة المتناهية في التصميم واستعمال الخامات بين العمق الشديد والإبداع التصميمي . وقد أدت صورة الفن الفرعوني وإبهاره إلى جعل المصممين يبالغون في استعمال الخامات والألوان في محاولة لإعطاء نفس الانطباع الفرعوني، مما قد يؤدي ببعضهم إلى الوقوع في أخطاء دون معرفة السبب . فنجد مثلاً في تصميم زي "كليوباترا" في بعض الأعمال العالمية أن أزياء كليوباترا الرسمية بالرغم من بعدها عن الحقيقة إلى حد ما، إلا أنها كانت موفقة لما حققته من الرؤية الإخراجية أما في زيها الرسمي في مشهد آخر والذي كانت ترتدي معه التاج الأحمر، فقد استخدم المصمم اللون الذهبي بكثرة في هذا التصميم كما استخدم اللون الأحمر في التاج الذي استوحاه من تاج الملك "مينا" سواء في الشكل أو في اللون كما جاء فى (شكل٢١) ، أما عن باقي الملابس فلا علاقة لها بالأزياء الفرعونية سواء من ناحية الخامة الذهبية أو الزخارف المستخدمة ، بينما جاء هذا الزي في عروض أخرى موفقاً إلى حد كبير من ناحية اللون والشكل وغطاء الرأس ويتبن لنا من ذلك أن المصمم يأخذ سمة الشكل وروح العصر وله أن يقدمه حسب الرؤية الإبداعية والتي تثري العمل المقدم للجمهور وهذه هي سمة التصميم أو الأسلوب الحديث في تصميم الزي" [1].

١. دور الخامة في الخصائص المميزة للملابس الإغريقية:

نشأت الحضارة الإغريقية على فلسفة حكماء الإغريق السبعة المعتمدين على المثل العليا كالخير والحق والجمال ..الخ.

وقد أثرت هذه الحضارة في الفنون والآداب وبسطت سيطرتها الفكرية على العالم حتى بدء النهضة الفكرية في أوروبا، وقد خلقت هذه الحضارة آثاراً عظيمة في العمارة والزخرفة والفنون المختلفة، كما أثرت على الأزياء كواحدة من أهم الفنون المرتبطة بحياة الإنسان اليومية. اجتماعية و سياسية و دينية و ثقافية.

الخصائص المميزة للملابس الإغريقية:

أولاً: الأقمشة: استخدم الإغريق الأقمشة الصوفية والوبرية من حلج فراء الحيوان، ثم تطورت الملابس إلى استخدام الأنسجة الكتانية ثم تم استيراد الخامات الشفافة كالحرير عن طريق آسيا في المراحل الأخيرة من تاريخ الإغريق. ومن الأقمشة التي استعملها الإغريق في صناعة الملابس – التيل – الصوف- الحرير – القطن[2] وكان لديهم نوعان من النسيج – النوع الخشن ويستعمل دائماً للعبيد والخدم وللفقراء، أما الأنواع الناعمة مثل الصوف فكانت تستعمل لعلية القوم.

ثانياً: النقوش والرسوم: تميزت بكثرة ما حليت به من الرسوم والنقوش التي تعكس طبيعتها الشاعرية، وقد استخدموا للنقش على القماش وسائل منها: نقوش النسيج على النول، تطريز النقوش على الأقمشة، بعض طرق الطبع التي لم تكن شائعة.

وكانت النقوش عبارة عن نجوم أو أوراق أشجار أو أشكال هندسية ونقط وطيور وما إلى ذلك.

---

[1] د. طاهر عبد العظيم ، دراسة تحليلية مقارنة لأفلام كليوباترا ، رسالة دكتوراه ، جامعة حلوان فنون جميلة، القاهرة.

[2] تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها، دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ص ٩٨.

كما اهتموا بأطراف القماش فزادت عليه النقوش على هيئة كنار وكان علية القوم يلجأون إلى التطريز بخيوط ذهبية.

ثالثاً: الألوان: استعمل الإغريق الألوان الأساسية ومكملاتها ومحاكاة الألوان الطبيعية المحيطة. من الألوان المستعملة الأصفر – الأزرق – الأخضر – الأحمر القاتم – البنفسجي – القرمزي القاتم، ثم الألوان التي تطالع عيونهم في حياتهم اليومية كألوان المزروعات ولون الصدأ ولون الحناء ثم الأبيض والأسود[١].

ويلاحظ أن الألوان القاتمة كان يختص بها الرجال كما كانت الأردية الخارجية للرجال والنساء على حد سواء من لون قاتم أيضاً.

رابعاً: طريقة اللبس: لا تعتمد الملابس عند الإغريق على تغطية الجسم بل على إظهار جمال الجسم وإبراز تكوينه وتفاصيله مما أثر على أسلوب وطريقة ارتداء الزي ومكوناته، وقد تميز الرداء الإغريقي بالبساطة ومن أهم مميزاته:

١. تثبيت القماش فوق الكتف بحيث تنطبق حافته الخلفية على الأمامية.
٢. يراعى أن ينسدل القماش فوق الصدر والجسم وعمل ثنيات طويلة جميلة.
٣. يراعى أن يكون الكنار فوق الصدر والذيل أو أحدهما.
٤. يراعى في الأردية الخارجية أن تترك الذراع اليمنى عارية.
٥. الملابس الإغريقية عامة تلتف ملتصقة حول الجسم لذلك كان لنوع القماش أثره في إبراز جمال الثوب. وشكل (٥٢) يوضح أشكالا مختلفة للأزياء الإغريقية.



شكل (٥٢)
أشكال مختلفة للأزياء الإغريقية

---

[١] تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها، مرجع سابق ، ص ١٠٠.

الخصائص العامة للملابس الرومانية:

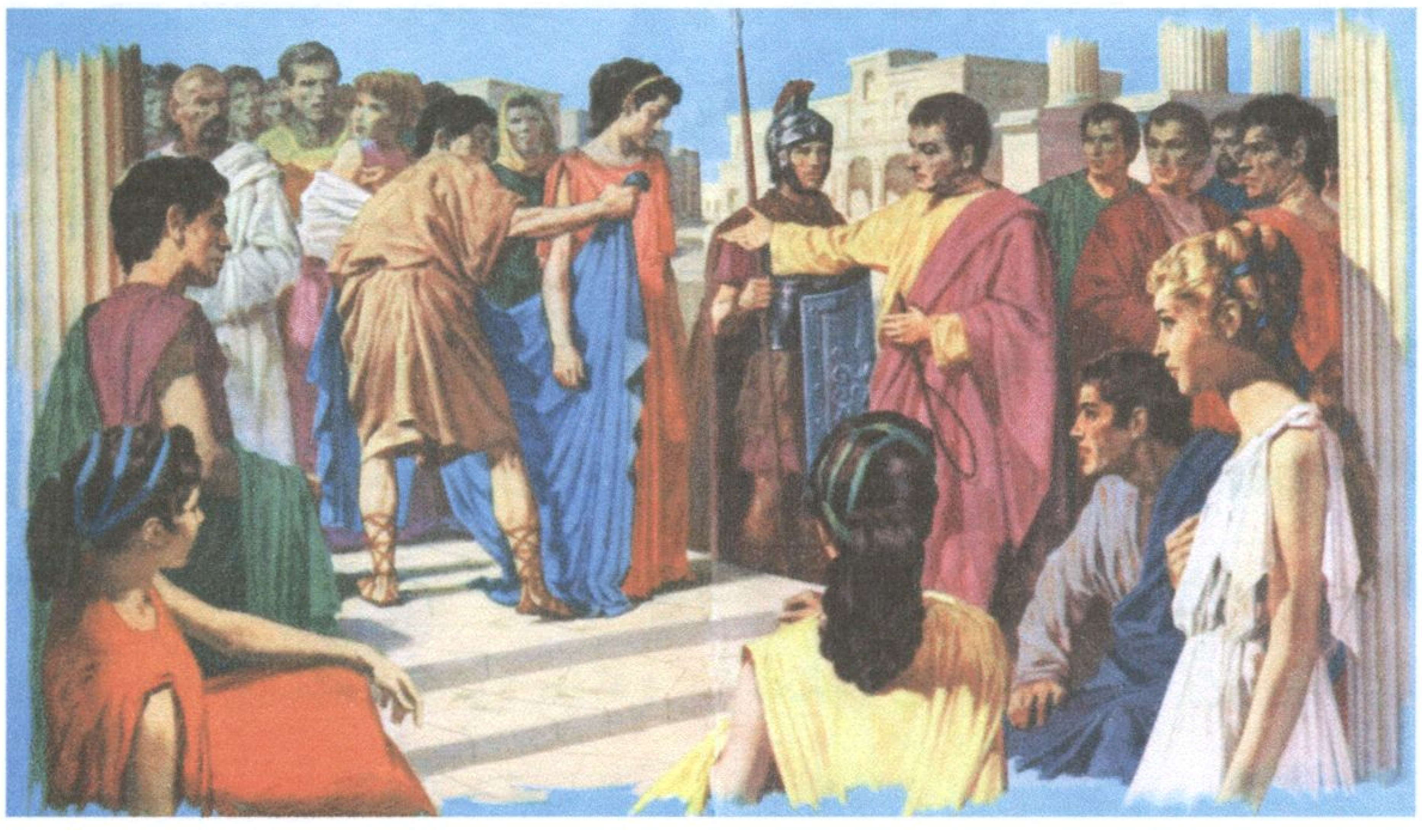
لم يكن من السهل تمييز الملابس الرومانية عن الملابس الإغريقية حيث إن أزياء الرومان مأخوذة غالباً عن الأزياء الإغريقية، وقد وقعت الأزياء الرومانية تحت تأثير الأزياء التي كانت سائدة عند الشعب التوسكاني وهؤلاء كانت ملابسهم امتداداً للأزياء الآسيوية، وإن كانوا قد أعطوها تصميماً يتيح للجسم أن يأخذ شكلاً مفصلاً، كذلك استعمل الرومان نفس أدوات الزينة التي كان يستخدمها الآشوريون وخاصة تلك الإكسسوارات التي تستخدم في تجميل الملابس. كما أبدع الرومان في الرداء المعروف باسم التوجا **Toga** والذي أخذ على أيديهم أشكالاً مختلفة، أما المفردات التي تستخدم في الزي فهي:

- ***أولاً: الأقمشة:*** استعملت الأقمشة الصوفية والتيل .. وكان التيل من المنسوجات السائدة طوال عهد الجمهوريين وحتى عهد الإمبراطورية، وفي أواخر عهد الرومان استخدموا الحرير الوارد من الصين.
- ***ثانياً: النقوش والرسوم:*** اتبع الرومان نفس طريق الإغريق في نقش الأقمشة مثل طريقة الوحدات المتكررة، كما تأثروا في عهد الجمهورية الأخيرة وفي عهد الإمبراطورية بالنقوش التي كان يستخدمها قدماء المصريين، وبالأساليب الشرقية في نفس الأقمشة واستخدام الأشكال التي تحتوي على زهور أو حيوانات وأحياناً شكل الإنسان، وهي إما أن تنفذ على شكل وحدات مطرزة أو تكون في شكل كنار فقط.

وفي عهد الجمهورية اهتموا بتزيين أزياء الرجال فاستخدموا الأشرطة السادة ذات اللون البنفسجي. ولم يكن العرف يحتم تزيين ملابس النساء كما لم يكن هناك ما يمنعهن من تزيينها. ويوضح شكل (٥٣) بعض أشكال الأزياء الرومانية.

- ***ثالثاً: الألوان:*** كانت الألوان السائدة هي الأبيض والأكر الفاتح أما البنفسجي فقد كان يستخدم في أنواع الزينة التي تزين بها الملابس، وكان يدل إلى حد كبير على مركز الشخص الاجتماعي لأنه نادر الوجود وغالي الثمن.

واستخدم اللون القرمزي واللون الأحمر الضارب إلى الزرقة في الأقمشة التي تصنع منها التوجا المنقوشة ، ولم يتقيد رجال البلاط في القرنين الثاني والثالث الميلادي في ملابسهم بألوان معينة. أما الأردية النسائية فقد تعددت ألوانها وكانت العروس ترتدي اللون الأبيض والأحمر، ويدل اللون البنفسجي على طبقة السيادة للسيدة. كما سادت عندهم الألوان القرمزية والأصفر والأحمر الضارب للبني والأصفر الفاتح والأزرق.



شكل (٥٣)
أشكال الأزياء الرومانية

خصائص الأزياء في المسرح الشكسبيري:

لما كانت الشخصية فى المسرح الشكسبيرى هى محور العمل ، فقد كان الممثل دائما هو العنصر الأولى بالاهتمام . وبالتالى أصبحت الملابس عنصرا مكملا للشخصية على خشبة المسرح .

وتختلف ملابس المسرح ما بين عام ١٥٥٨ – ١٦٤٢ عن تلك التي استخدمت في العصور الوسطى. فمعظم الشخصيات – بغض النظر عن الفترة التاريخية – التي تقوم بتمثيل أدوار فيها ارتدت ملابس إليزابيثية، فكانت المسرحية تقدم بملابس معاصرة تماثل الملابس في الحياة اليومية.

أما الأنواع الأخرى من الملابس المسرحية التي استعملت في تلك الفترة ولكن باقتصاد بالبعد عن تفاصيل الملابس المعاصرة فقد قسمت إلى خمسة أقسام وهى .

- ملابس تاريخية "**ancient**" : وهي عبارة عن قطع من القماش تضاف إلى الزي المعاصر "الإليزابيثي" لإضافة تفاصيل خاصة للزي، وغالباً كانت تستعمل للشخصيات الكلاسيكية "الإغريقية والرومانية" مثل قطعة القماش الدرابية التي تلف حول الثوب الأصلي لتمييز الشخصية الكلاسيكية.
- ملابس خيالية "**Fanciful**" : والتي استعملت للأشباح والساحرات والأرواح والآلهة والشخصيات الرمزية.
- الملابس العامة "**Traditional**": والتي عرضت بها شخصيات بعينها مثل شخصية "روبين هود **Robin hood**" و "هنري الخامس **Henry V**" و "ريتشارد الثالث **Richard III**".
- ملابس الأجانب : والتي مثلت رجلاً تركياً، هندياً، يهودياً أسبانياً وهكذا وبالرغم من أن بعضاً من هذه الملابس قد اقتربت من الشكل التاريخي لكنها أبداً لم تطابقه، وقد كان هذا التطابق تميزاً نادراً في المسرحيات التاريخية لأن معظم التصميمات كانت إليزابيثية الطابع (١).

وقد كانت الملابس ترى من مسافات قريبة لذلك استخدم المسرحيون خامات حقيقية تطابق ملابس الموضة في تلك الفترة وإن كان السبب في استعمال خامات ثرية وملابس فاخرة ليس لقرب المسافة بين خشبة المسرح والمشاهد فقط لأنه في تلك الفترة لم تكن حرفية المسرح قد اكتملت بحيث توجد البدائل المسرحية التي تستعمل في الملابس في المسرح المعاصر، ولكن المعنى هنا أن الممثلين كانوا يهتمون، وهم رعاة المسرح ، أقصى اهتمام بالزي المسرحي كي يظهر الممثل في أبهى صورة تتناسب وجمال النص الذي يقوم به. وكانت الفرق تشتري معظم ملابسها، وفي بعض الأحيان يهديها إليها النبلاء، كما كان الخدم الذين يرثون ملابس أسيادهم يبيعونها إلى الممثلين وفي مناسبات كثيرة كانت العائلة المالكة تأمر بتجديد ملابس الفرقة المسرحية. وفي هذه الفترة اعتمد الممثل كثيراً في أدائه على الملابس فاستخدمت كل شركة مسرحية حائكاً مهمته الحفاظ على الملابس وإصلاحها وصنع ملابس جديدة للفرق.

ولم تكن الملابس الشكسبيرية إلا تصميماً "إليزابيثياً" ولكن في حدود مصادره وإمكاناته ومازالت بعض الكروكيات موجودة حتى الآن تنم عن مزاج خاص تميزت به الملابس في المسرحيات الكلاسيكية في ذلك الوقت، ولكن من المؤكد أنهم كانوا يعرفون ملابس "هنري الرابع **Henry IV**" بشكل واضح حيث إن ملابسه كانت تختلف عن ملابس رجال البلاط في وقتهم ويذكر "هنسلو **Henslow**" أن "هنري الرابع" كان

---

(1)Oscar G. Brockett, The Theatre, An Introduction . p.213,214

يرتدي الساتان بينما "هنري الخامس" يرتدي رداءاً من القطيفة والعديد من التيجـان والأرديـة والأسـلحة والسيوف.

وقد كانت الأزياء التي ترتدى في المسرحيات الإليزابيثية هي أقرب الى ما يمكـن أن يلـبس فـي الأوبرات منها إلى الأزياء التي يمكن أن تلبس في مأساة أو ملهاة.

الملابس في المسرحية الشكسبيرية في القرن الثامن عشر:

ومع بداية الاتجاه نحو الواقعية ومطابقة الصورة المسرحية للنص الموصوف ، الذي بدأت إرهاصاته عام ١٧٤٠، فقد أرتدي "شارلز ماكلين Charlis Maclin" لدور "شايلوك" (تاجر البندقية)رداء من الجبردين الأسود مع قميص طويل وقبعة حمراء نقلاً عن ملابس اليهود الواقعية في تلك الفترة وبعد عام ١٧٥٠ كان "جاريك David Garrick" يصر من آن لآخر على توخي الدقة التاريخية وإلباس مسرحيات شكسبير ملابس إليزابيثية رغم أنه أكمل أداء ماكبث بعد عام ١٧٦٠ في ملابس من القرن الثامن عشر [1]، ولم تكن ملابس "جاريك" مطابقة تاريخياً تماماً ولكن اهتمامه كان يؤكد على إحياء الاهتمام بالتاريخ وأن يؤكد ذلك في الملابس، الذى أتى بفيليب جاك دى لوثربرج من فرنسا الى انجلترا ليعمل مصمما بفرقته، وفي البداية لم يكن هناك مرجع تاريخي، وفي عام ١٧٥٧ ظهر في لندن مرجع للملابس التاريخية أخذ عن مجموعة رسومات رسمها "هولبين Holbein" و "فان دايك Van Dyke" و"هولار Hollar" وآخرون وخلال هذا القرن كانت الفرق المسرحية تنفق كثيراً على الملابس ومن المعروف أنهم كانوا يكلفون الملابس أكثر من المناظر حتى أنه بحلول عام ١٧٦٠ ازدحم مخزن مسرح "الكوفنت جاردن" حتى أنهم اضطروا إلى نقله لمبنى مستقل [2].

ونخلص مما سبق: أن شكسبير ١٥٩٤ عندما كتب أعماله الدرامية التاريخية لم يكتف بالاغتراف من تاريخ بلاده وعصره، بل تجاوزه – كما فعل الكلاسيكيون – إلى تاريخ اليونان والرومان، وسجل شكسبير في مسرحياته فترة زمانية تقارب المائة عام أحيا فيها ملوكها وأبطالها على مسارح بريطانيا ومسارح العالم ، ونجد في هذه الفترة ظهور الزي الكلاسيكي بشكل متصاعد في عهد المكلة "اليزابيث الأولى"، كما ظهرت وقتها الموضة الإليزابيثية وكانت زياً رسمياً وصارماً.

أما في فرنسا فقد برزت المسرحية التاريخية عندما خمدت ثورة الكنيسة، وانتقل الأدباء إلى الموضوعات الدنيوية، فحل أبطال الأسطورة والتاريخ محل القديسين والكهنة في المسرح، ولأن الملك "لويس" كان محباً للفنون ومشجعاً لها فلقد كان يبدو كالممثل الأول في جميع الاستعراضات في أزياء تنكرية فخمة مستوحاة من أزياء القدماء.

وفي أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر نشطت حركة التأليف في المسرح التاريخي، الداعية إلى الوطنية الفرنسية وعلت عدة نداءات باللجوء إلى التاريخ لكتابة المسرحيات خاصة وأن "نابوليون بونابرت" قد أعطى للمسرح اهتماماً .

ولقد فتحت الدراما التاريخية الفرنسية المجال أمام المسرحيين للعودة إلى التاريخ، ونذكر "هنري لويس كين Henri Louis Kain" (١٧٢٩ – ١٧٧٨)، الذي أهتم في إدارته للمسرحيات التاريخية بإخضاع الملابس المسرحية للحقيقة التاريخية أو على الأقل تقريبها إلى من هذه الحقيقة .. فالوعي بالتاريخ واستحضاره ، والذي ظهر في أوروبا اعتباراً من بداية عصر النهضة، جعل فنان المسرح يتناول الأزياء التاريخية ويمسرحها ولكن ضمن ظروف ومعطيات كانت سائدة فاقتربت أحياناً من الحقيقة التاريخية.

---

[1] فرد. ب. مليت، جير الدايدس بنتلي، فن المسرحية ، ترجمة صديق خطاب، مرجع سابق ، ص ١١٩ ، ١٢٠.

(2) Oscar. G. Brockett, Opeit pp. 340,341.

الفصل الثاني

الإكسسوار والمكياج في العروض التاريخية

- أهمية الإكسسوار في تجسيد المفاهيم الدرامية للأزياء:
  - الأقنعة.
  - التيجان.
  - الحلي.
  - الأسلحة.
- دور الماكياج كعنصر تشكيلي لأبعاد الشخصية الدرامية.

أهمية الإكسسوار في تجسيد المفاهيم الدرامية للأزياء

يشكل الإكسسوار والحلي (مكملات الزينة) للملابس المسرحية عنصراً هاماً، فإذا أفتقد الزي خاصية التميز والتبلور فإن للإكسسوار قدرة على استعادة التميز لهذا الزي خاصة إذا تم توظيفه جيداً ووضع بمهارة في مكانه المناسب حيث يشكل بؤرة اهتمام، ويؤكد على خاصية معينة في الشخصية.

والإكسسوارات التاريخية كثيرة في هذا المجال (كالتيجان ، الأسلحة ، الحلي ، الأقنعة ، الأحزمة ، البروشات ، القراط ، الأساور ، حليات القبعات والأحذية) [١].

ومصمم الأزياء الخبير لا يفرضها على الملابس، بل يستوحيها منها خاصة إذا كانت ملابس تاريخية تنتمي إلى عصر معين .. وقد يخطئ المصمم إذا بالغ في استخدام الحلي، إلا إذا كان يستخدمها لكي توحي بدلالات درامية عميقة، فمن الممكن أن تكون كثرة عددها وشكلها غير المتناسق دليلاً على إظهار ذوق الشخصية الفظ أو الهابط، فالحلي والإكسسوار الشخصي بصفة خاصة، والملابس بصفة عامة لها وظيفة درامية وتعبيرية أكثر من كونها مجرد زخارف جمالية.

وأفضل إكسسوار وزي هو الذي يبلور العلاقة بين الشخصية الرئيسية والشخصيات الأخرى ويسهل التعرف عليها دون إرهاق للعين أو تشويش للاستيعاب ، وهو ذو أهمية فى تحديد خصائص الزى والحقبة التاريخية التى ينتمى اليها[٢]..

الإكسســوارات التاريخية

أولا: الأقنعة:

إن القناع فن قديم استخدم في كل العصور، فكانت القبائل البدائية تستخدمه في طقوسها كما كان الفراعنة ينحتونه على توابيتهم ويلبسونهم في طقوسهم أيضاً لما كان له من أثر كبير في معتقداتهم، وكان الإغريق والرومان يستخدمونه في مسارحهم بدلاً من الماكياج كما كان الرومان يستخدمونه في "الكوميديا ديلارت" **Commedia Dell Arte** كما استخدم في عصر النهضة، ومازال يستخدم في المسرح الياباني "النوة"، وفي المسرح الحديث.. هذا وتحقق الأقنعة عدة قيم درامية تتمثل فى :

- **الشعور بأننا في المسرح وأن العرض الدائر أمام أعيننا ليس واقعاً بالمعنى الحرفي ولكنه يجنح لأن يكون عرضاً رمزياً أو فنياً.**
- **جمود الوجه في تعبير معين قد يكون نظرة رعب أو غيرها ، أو جعله أكثر ضخامة من الحقيقة .**
- **عمل التأثيرات المختلفة للوجه والتاكيد على ملامح الشخصية المسرحية .. أو عندما يعجز اماكياج فى التعبير عن الشخصية**
- **فعالياتها فى تحقيق الشخصيات الخيالية والغير الآدمية.**

---

[١] جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحى، ص ١٤٥.

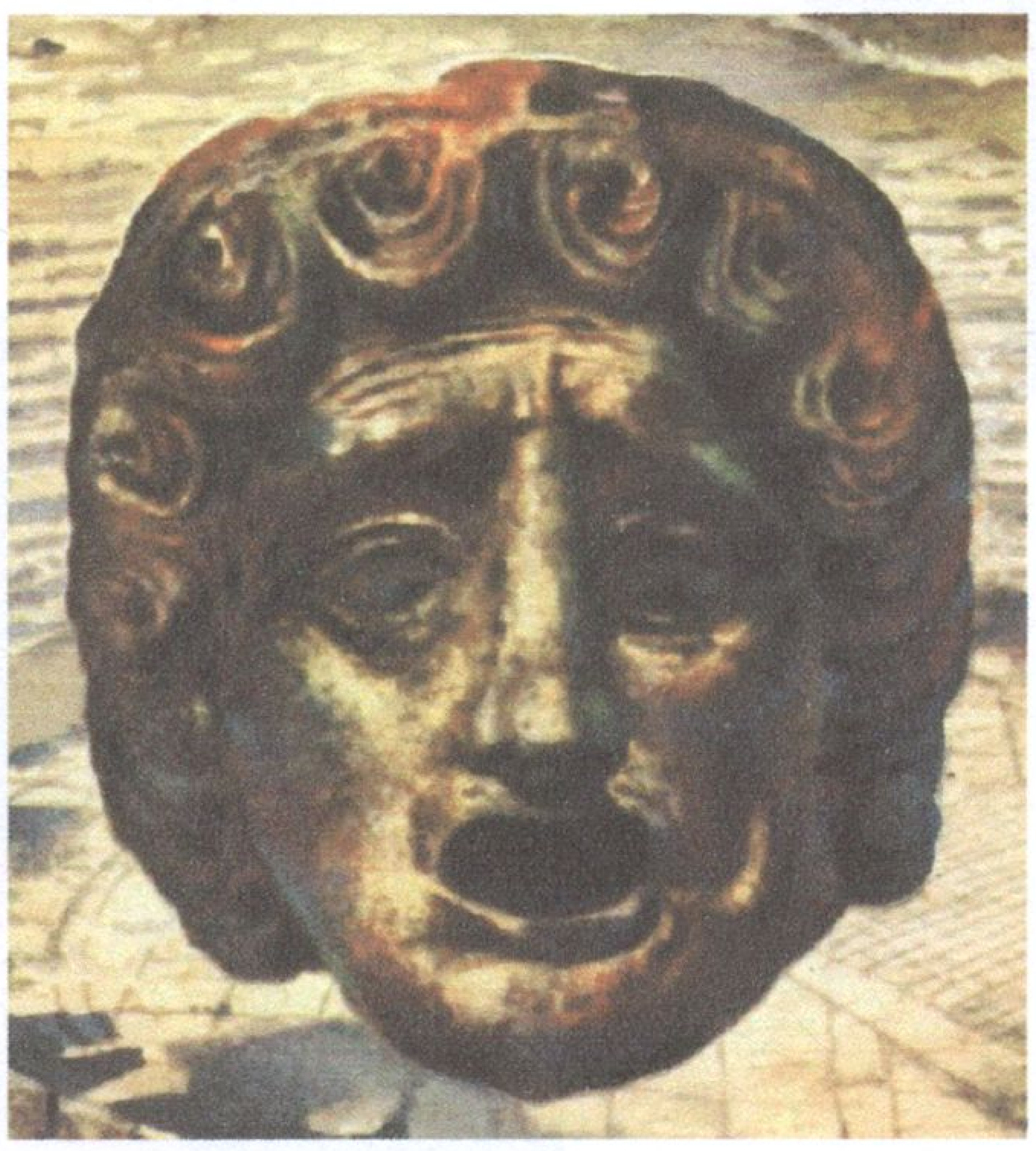
(2)Emery, Joy spanabel, Stage Costume Techniques, p.13.

واليوم تتم صناعة القناع بدقة وإتقان بحيث يكون ملائماً تماماً لتضاريس وتفاصيل وجـه الممثـل كما تضاف بعض الأجزاء المصنعة مثل مواد اللاتكس(*) بحيث يرتدي الممثل جزءاً مـن القنـاع أو قناعـاً كاملاً.

ومع التقدم التكنولوجي تطور القناع ليصبح قناعاً رقمياً غير ملموس نحصل عليه بواسطة رسـوم رقمية مؤداة بواسطة الحاسب الآلي فينتج بذلك قناع دقيق الملامح يدل على أن التكنولوجيا يمكن أن تـؤثر على الفن المسرحي وتضيف إليه. ويبين شكل (٥٤) بعض أنواع الأقنعة المستخدمة من خامات مختلفـة فى الأعمال ، كما بين الشكل (٥٥) أحد الأقنعة التراجيدية الإغريقية .



شكل (٥٤)
بعض أنواع الأقنعة المستخدمة
من خامات مختلفة
في الأعمال المسرحية



شكل (٥٥)
أحد الأقنعة
التراجيدية الإغريقية

(*) اللاتكس (المطاط الزبدى) مادة مطاطية ظهرت عام ١٩٣٩ يصنع منها الأقنعة التى تضاف إلى الوجه وهى خفيفة وشبيهه بجلـد الإنسان فتبدو حقيقية إلى حد كبير بالإضافة إلى أنها أسهل كثيراً في الاستخدام من كمية المعجون والقطن الذي كان يستعمل قديماً فـي تشكيل ملامح الوجه أو الشخصية..

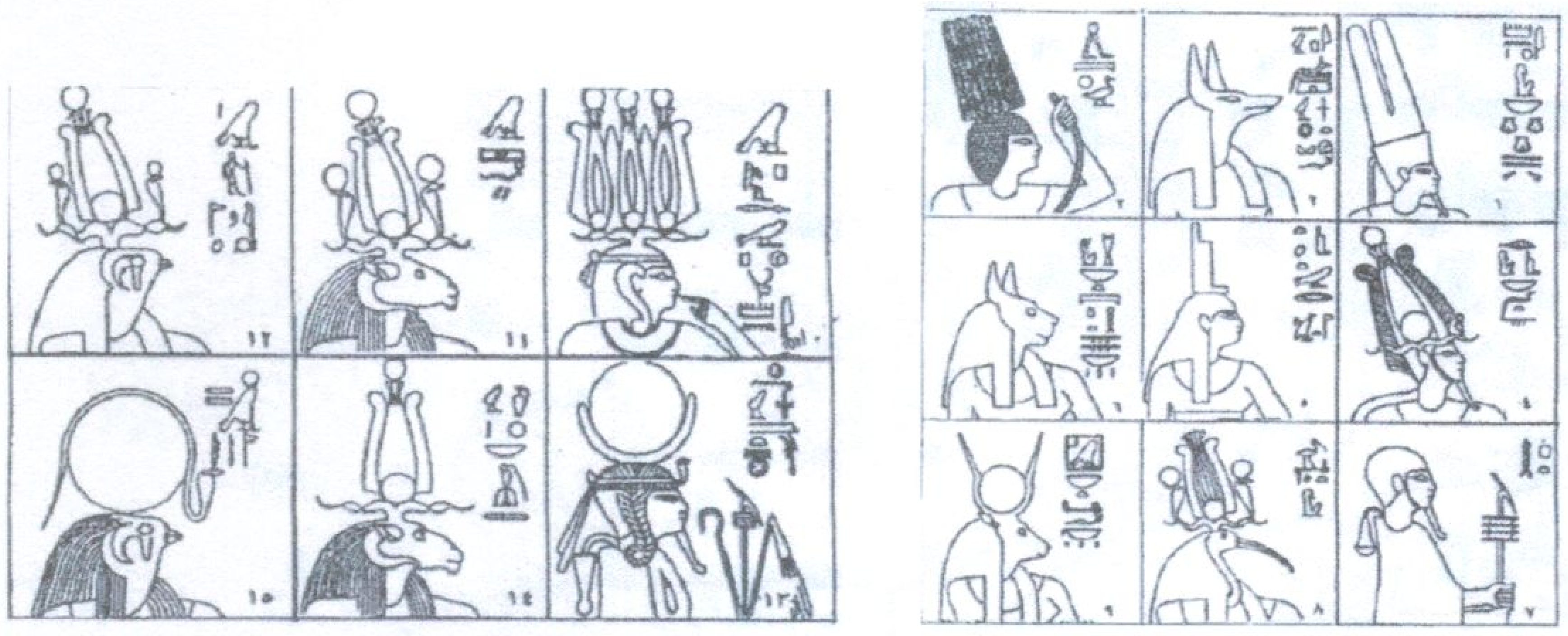
أنواع الأقنعة التاريخية:

تمثلت الأقنعة التاريخية في صور آدمية وحيوانية وكان الممثل في المسرح اليوناني القديم يستخدم الأقنعة التي تفصح عن طبيعة دوره وتؤكده [١] وفي الكوميديا الإيطالية استخدم القناع لكي يفصح عن طبيعة الشخصية وعمرها و مزاجها العام ، حيث يتحول القناع إلى بديل للشخصية الدرامية المتفردة[٢].

وتختلف وظيفة القناع في الطقوس الدينية عنها في المسرح. فالقناع في الطقس الديني يستند إلى فكرة حلول الآلهة في البشر عن طريق التمثيل الرمزي للآلهة أي أنه يعتبر وسيلة تؤدي إلى غاية بل يمثل هدفاً في حد ذاته [٣] ومن أشكال الأقنعة في العروض الدرامية التاريخية ما يلي:

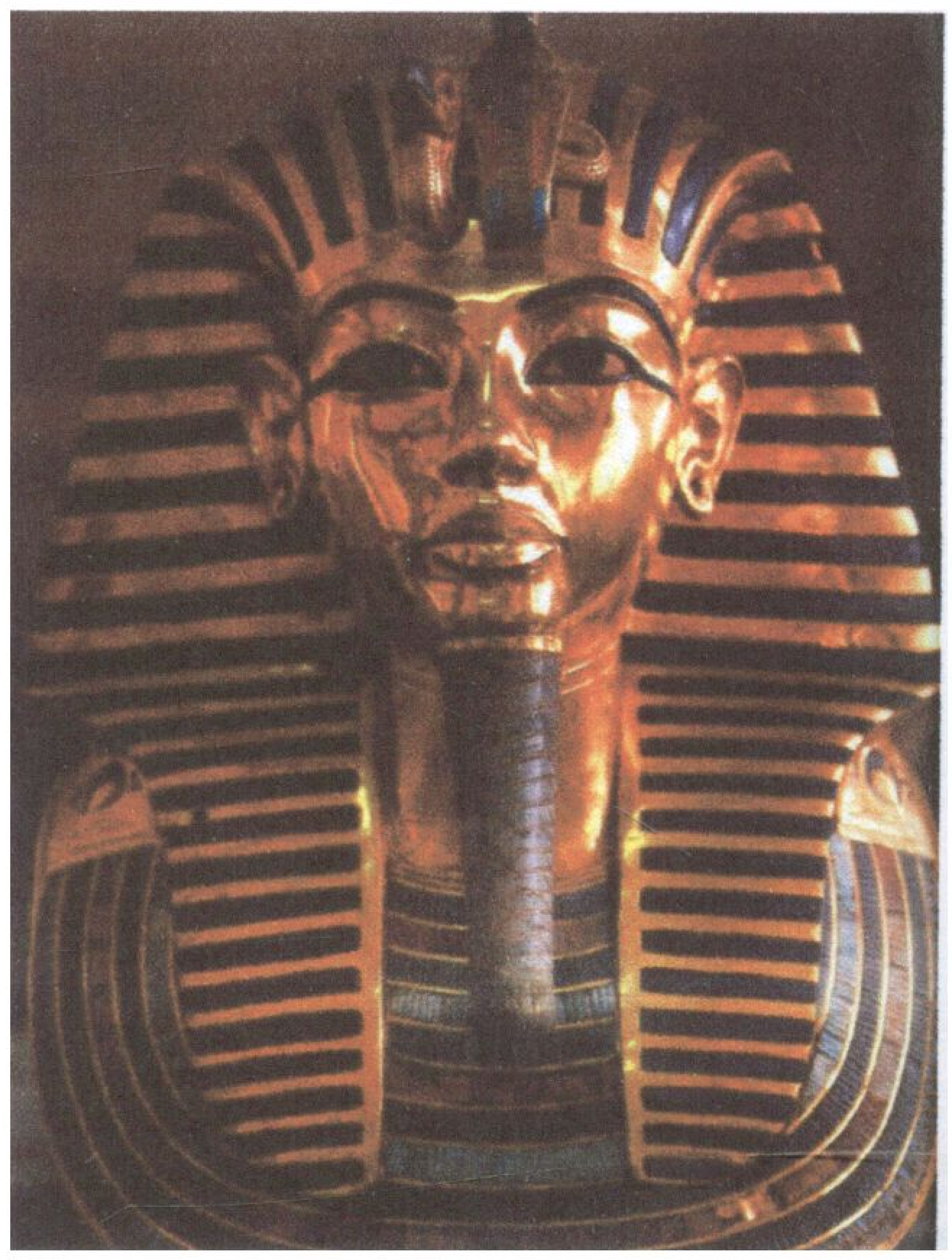
١. القناع الفرعوني القديم:

استخدم المصري القديم القناع في العروض الطقوسية والدراما المصرية القديمة، كما استخدم القناع لتوابيت الموتى كقناع "توت عنخ آمون" الذهبي الشهير شكل (٥٦) وهناك أقنعة مصرية استخدمت في الدراما المصرية شكل (٥٧، ٥٨) وقناع حورس (إله الطب) شكل (٥٩، ٦٠) وقناع الإله "هاتور" وقناع الصقر شكل (٦١) وقناع وجه القط للإله "بس" وغيرها من الأقنعة المصرية القديمة التي تشكلت بها الآلهة في الطقوس الدرامية.

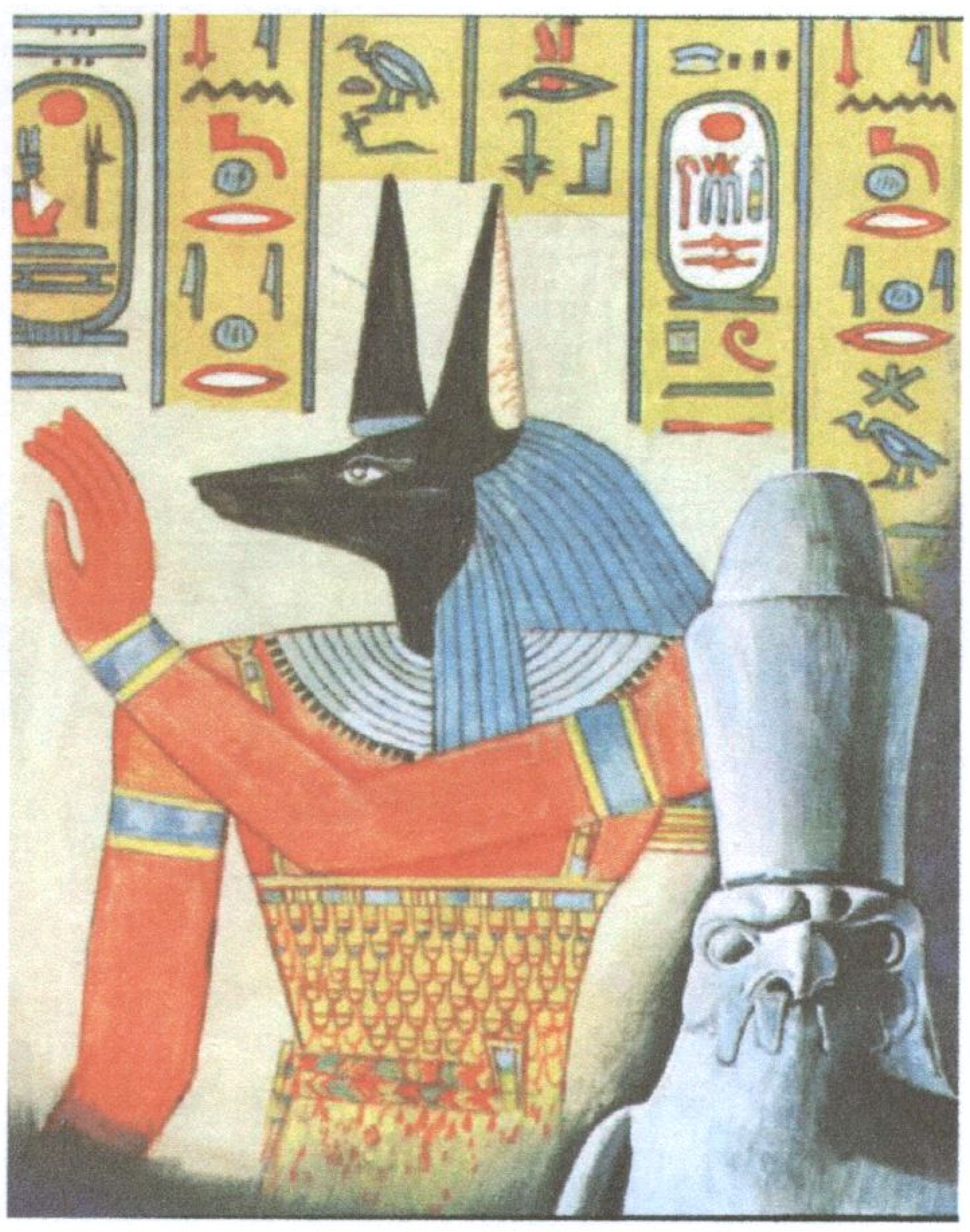


شكلا (٥٧ ، ٥٨)

أقنعة في الدراما المصرية القديمة



شكل (٥٦) قناع توت عنخ آمون



شكل (٥٩) قناع حورس

(١) شكري عبد الوهاب، الموسوعة المسرحية ، ج١ (دراسة تاريخية لخشبة المسرح) ، ص ٤٣.

(٢) جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ص ١٤٧.

(3)Corrode Rice - La Scenografia Italiana, p.47.



شكل (٦٠)

حورس إله الطب موميا، توت عنخ آمون



شكل (٦١)

قناع الصقر في الدراما المصرية القديمة

٢. الأقنعة التراجيدية الإغريقية:

استخدم الإغريق الأقنعة لتساعد الممثل على تجسيد أدواره المتعددة التي يقوم بها ولقد بلغ عدد الأقنعة المخصصة للمأساة ثمانية وعشرين قناعاً موزعة كالأتي: ستة للكهول والمسنين، ثمانية للشباب، ثلاثة للخدم، وأحد عشر قناعاً للنساء [١].

ولقد كانت هناك مبالغة في شكل هذه الأقنعة عن طريق ارتفاع الجبهة .. كما كانت أكبر من الحجم الطبيعي وكانت مصنعة بطريقة معينة بحيث تؤدي الى تكبير الصوت في المسرح الكبير المفتوح[٢] [كما بينا فى شكل ٥٥)] ويبين شكل (٦٢) أقنعة تراجيدية إغريقية – ونلاحظ حجمها الكبير بحيث يستطيع المشاهدون رؤية تعبيرات الوجه من المسافة البعيدة في المسرح كما يقوم الممثل بتغيير القناع تبعاً للجو النفسي لكل مشهد.



شكل (٦٢)

أقنعة تراجيدية إغريقية

---

(١) شكري عبد الوهاب ، الموسوعة المسرحية ، مرجع سابق، ص ٤٣.

(2)George & Portia Kernodle , Invitation. To the Theatre. p.30.

الأقنعة الرومانية:

استخدمت الأقنعة التراجيدية الإغريقية نفسها في الزي الروماني هذا إلى جانب أن جبهة القناع (الأونكوس Onkos) كانت أعلى منها في الأقنعة اليونانية وكانت أفواهها كبيرة حيث كان الممثل يحشو الملابس بالقماش بهدف المبالغة في حجمه لكي يتماشى مع مقياس القناع وكانت الملابس مزخرفة بزخارف مبالغ فيها.

وحديثاً لجأ "بريخت" إلى الأقنعة الصماء في مسرحه ووظفها إخراجياً كأحد وسائل التغريب ولم يكن ذلك لاعتبارات فنية وإنما كان هدفاً أساسياً بالدرجة الأولى معتبراً أن الفرد ليس له أهمية في حد ذاته بل أن أهميته تنبع من انتمائه الطبقي وذلك حسب النظرية الماركسية إذ كان القناع في المسرح (البريختي) وسيلة هامة لإخفاء فردية الممثل وتحوله إلى رمز لأحد الأنماط الاجتماعية .

ومما سبق نجد أن القناع والزي في الفن المسرحي يعايشان الممثل ويلتصقان به وكلما جاءا تشكيلاً بارعاً ذاب كيانهما في عملية إبداع ذلك الكائن الجديد (وهو الشخصية) لذلك فإنه يمكننا اعتبارهما من أقدم العناصر التشكيلية في الفن المسرحي. وأسبق بكثير من المكان المسرحي.

ثانياً: التيجان:

لعب التاج دوراً هاماً في تجسيد المفهوم الدرامي للأزياء تاريخياً .. وهو رمز مميز لإظهار العلاقات بين الشخصيات من الجانب السياسي والاجتماعي، ومدلول دقيق الإيضاح لما يحمله من معاني للفترة التاريخية والشخصية.

التاج الفرعوني:

وهو من أهم مميزات ذلك العصر ، وتوضح نماذج ونوعيات الملابس والإكسسوار الخاصة بملوك العصر الفرعوني المعاني الرمزية المختلفة حيث يعبر طراز كل فترة من الفترات عن الجانب السياسي والاجتماعي والاقتصادي [١]. وقد وضعت الأزياء الملكية في الدولة القديمة الأسس الفنية الخاصة بقواعد الملابس الملكية، والتي أخذت الصفة الاستمرارية حتى الدولة الحديثة .وتدل مقابر القدماء المصريين، وما امتلأت به من كنوز وتحف على أن هؤلاء القوم بلغوا من الترف والتأنق في الزي مبلغاً كبيراً، حتى أنهم لم يتخذوا من الزي مجرد غطاء للجسد، بل كانوا يقومون بعملية حضارية مركبة. وتعتبر التيجان أغطية خاصة بأعضاء الأسرة المالكة، يضعه الملك وتضعه الملكة، وكان التاج للملك غالباً ما يتخذ شكل "العقاب" وفيه ينشر الطائر المقدس جناحيه فوق الرأس.

ولم تكن التيجان تصنع من المعدن أو المواد الصلبة التي يمكن أن تأخذ شكلاً ثابتاً، بل كانت تصنع من مادة كالقماش تلف وتأخذ الشكل المطلوب عند ارتدائها .

---

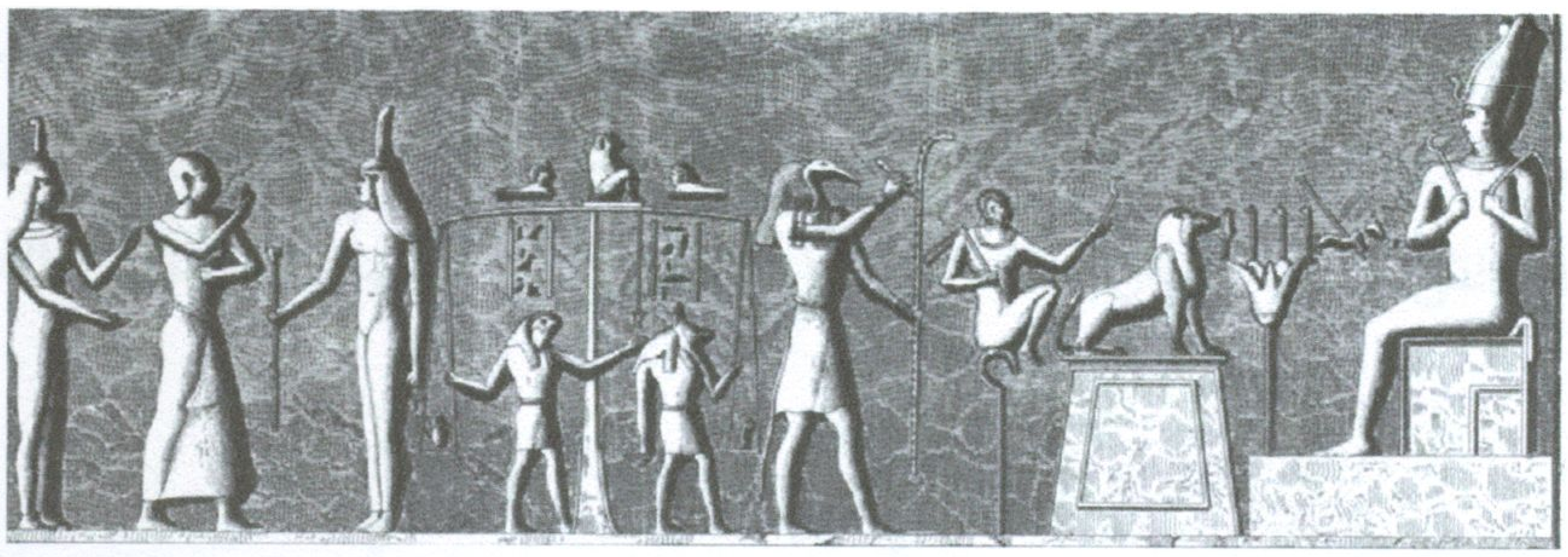
[١] تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها ، نهضة مصر ، ص ١١: ١٩ .

والأشكال : (٦٣) تاج الملك "مينا" موحد القطرين.

(٦٤) تاج الإلهة "ماعت" ربه العدالة. (٦٥) غطاء للرأس من الذهب المطرز

(٦٦) تاج "نفرتاري" أو "أجمل الجميلات" باللغة المصرية زوجة رمسيس الثاني وكانت تلقب

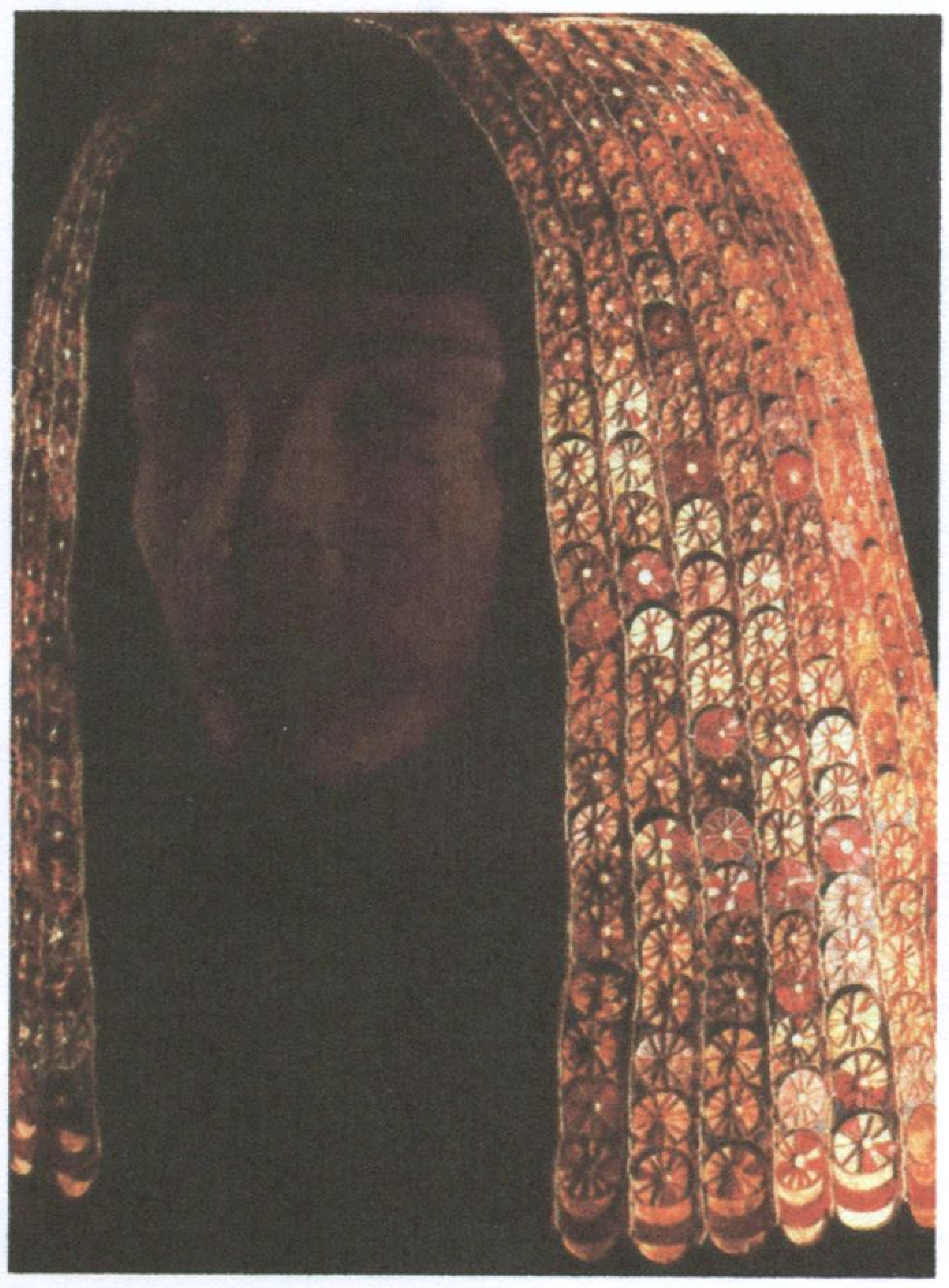
بسيدة الأراضين والبلاد الأجنبية وملكة الأفراح.



شكل (٦٣)
الملك مينا موحد القطرين
مرتديا التاج



شكل (٦٤)
رداء الإله "ماعت"



شكل (٦٥)
غطاء للرأس من الذهب



شكل (٦٦)
تاج نفرتاري

الزي والإكسسوار المسرحى ما بين عام (١٦٠٠ – ١٨٠٠)

ومن أمثلته: أزياء الأبرون في حفل بـن "جونسـون" فـي مسـرحية " Oberon the Fairy Prince" عام ١٦١١ والممثل "إنجوجونس Inigo Jones" أمير (ويلز) الذي تم عرضه كبطل إمبراطوري روماني وعلى رأسه ورق الغار والريش. وهذه التقليمات والتخريمات المماثلة للزي الرومـاني المصـنوع من الجلد عامة كحل وسط بين الموضة الدارجة آنذاك والتأثير التاريخي .. وشكل (٦٧) هو مثـال لـزي وليم الثالث في باليه (دولابيكس) Le ballet De la Paix العرض تم عام ١٦٧٨ و شكل (٦٨) مثـال للزى الرومانى بالدرع والخوذة التى يزينها الريش .. أما شكل (٦٨) فهو مثال للأزياء الرومانية والأدوات الحربية.



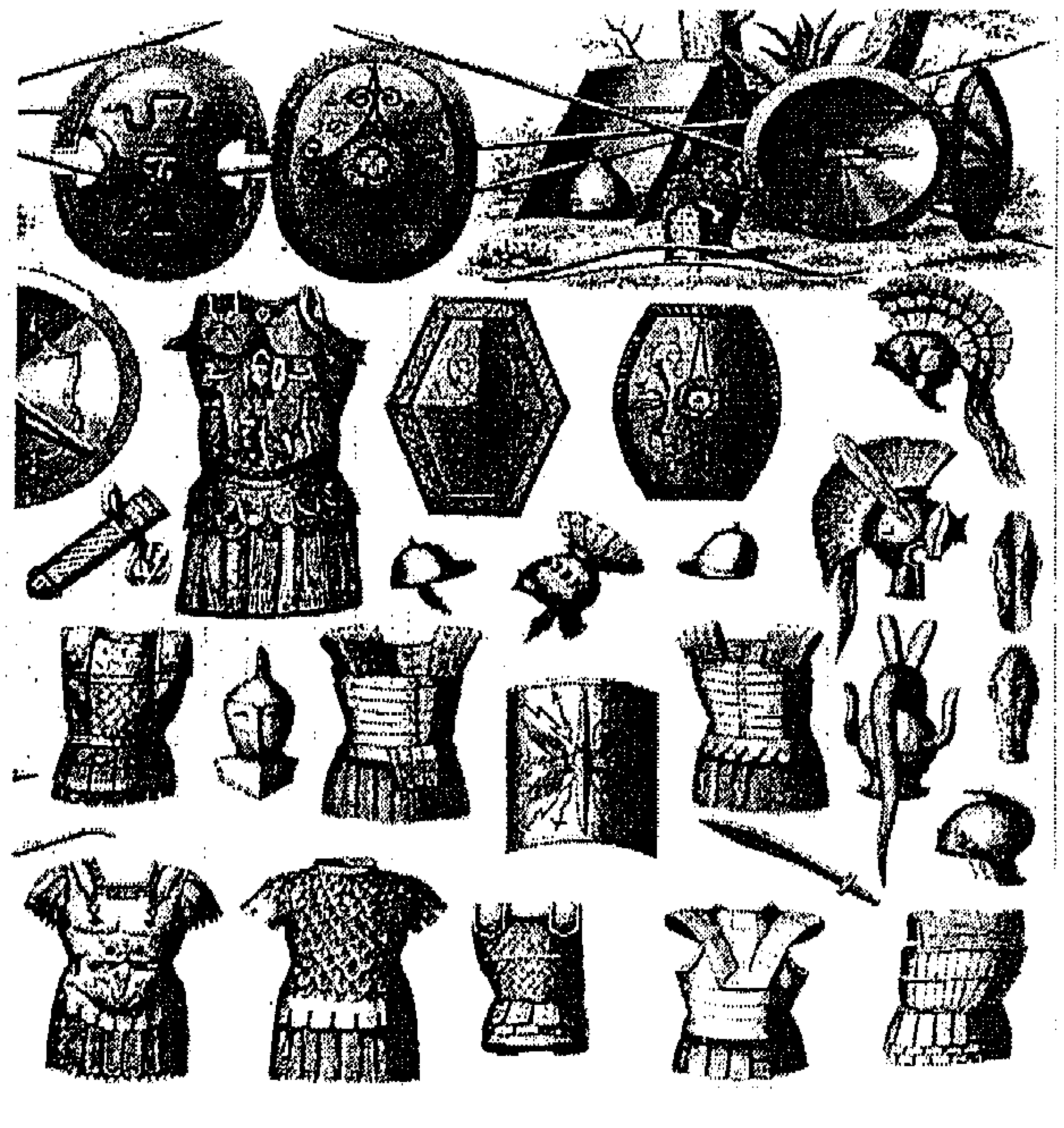
شكل (٦٧)

زي "وليم الثالث" في بالية (دولابيكس)



شكل (٦٨)

الزي الروماني بالدرع والخوذة التي يزينها الريش[1]



شكل (٦٩)

الأزياء الرومانية والأدوات الحربية

(1)J.G. Heck ,The complete Encyclopedia of Illustration , Grammercy books,N.Y. 1996

وقد لعبت الدقة التاريخية في تصميم الأزياء دوراً ثانوياً لفترة طويلة في أعمال المصممين المسرحيين حيث كان التصميم يتبع خطوط الموضة، إلا أنه في بداية القرن الثامن عشر ظهرت بعض المحاولات الجادة لاختيار التصميم الملائم للأحداث التاريخية والجغرافية للدراما وفي هذا القرن وفي عهد الملك "لويس الرابع عشر" كان المسرح شاملاً لكل الفنون.

وظهر المصمم "ليبرون Lebrun" (١٦٧٨-١٧٢٦) الذى كان يمثل أعلى سلطة استشارية للرسومات وانتقاء الأزياء، وأكد على أن المصمم يجب أن يكون دقيقاً في اختيار الملابس بحيث يظهر جمال المشاهد الخلفية وديكورات المسرح ..وكان للزي الروماني ميزة أخرى حيث كان زياً ثابتاً يدل على الفخامة ولم يتغير تركيبه منذ أيام الإمبراطورية الرومانية القديمة [(١)].وشكل (٧٠) يبين مسرحية الأب الروماني (١٧٥٠ – مكتبة شكسبير) والزي الدارج في القرن الثامن عشر ذو أكمام طويلة نهايتها مقلوبة والتنورة تذيل بحديد يشدها، وواقية (الركبة) كانت تلبس تحت التنورة وبقى الريش والذيل موضة ونلاحظ أغطية الرأس كالتيجان المزخرفة بالريش العالي، والقطعة الإضافية التي تبدو (كالأخطبوط) في زي السيدات وهي شكل أخر من الزي الروماني، والأزياء مطابقة لهذا العصر. وهكذا فإن أكثر مسرحيات شكسبير كانت تعتمد على الزي الدارج وتم معالجة أعماله "الملك لير" أو "ماكبث" بالزي المعاصر للقرن الثامن عشر زي الملك "لير ساكسوني – والإسكتلندي لماكبث". ونلاحظ أن الزي الإسكتلندي والساكسوني لهذا العصر هو المستخدم. وشكل (٧١) زي ريتشارد الثالث سنة ١٧٥٧.

وقد وصلت الدقة التاريخية في التصميم في العصر الفيكتوري حيث انتعشت فكرة فرسان القرون الوسطى ، وخاصة عندما اعتلت عرش بريطانيا الملكة فكتوريا وظهر شكل التاج للملكة. وتميزت أعمال "تشارلزكين" حيث قدم العروض الضخمة مثل "الملك جون" ١٨٥٢"، و "ريتشارد الثاني" ١٨٥٧ ، ومسرحية (ماكبث) ومسرحية (الليلة الثانية عشرة)، ويظهر في الشكل (٧٢) تاج ماكبث التاج بالجواهر وهو التاج المأخوذ بشكل حقيقي من التاريخ [(٢)].



شكل (٧٠ أ)
مسرحية الأب الروماني
١٧٥٠

(1) Glynne Nick ham, A History of The Theatre - Plat. P13
(2) Diana De Marly – Op. Cit. p 76-77.



شكل (٧٠ ب) الزي الدارج في القرن الثامن عشر



شكل (٧١) زي ريتشارد الثالث ١٧٥٧



شكل (٧٢) تاج ماكبث (بالجواهر)

وهو تاج مأخوذ بشكل تاريخي حقيقي

ثالثاً: الحلي:

وتعتبر المجوهرات والحلي في كل العصور من أهم ما يحتوي عليه تاريخ الأزياء، فهي تساعد في التعرف على بعض الشخصيات التي تهدف لتمثيل وتقديم النبلاء والأغنياء من النـــاس وطبقـــات المجتمـــع الراقي حتى نصل إلى مدى فهم بعض العصور لتاريخ الشعوب وظواهرها الجغرافية.

وفي الماضي وخاصة خلال فترة الكتابات الرومانسية القديمة، دائماً ما كانت أدوات الحلي والزينـــة موضع اهتمام، فمثل هذه الجواهر القيمة كانت تقدم كهدايا لا تقدر بثمن من قبل الملوك والحكام وكان كـــل سفير يأتي ممثلاً لبلده ومحملاً بالهدايا القيمة من المجوهرات والأحجار الكريمة والتي عادة ما تكون غيـــر معروفة لأهل البلد التي يزورها السفير[1] .

ونتيجة لهذه العادة القديمة، نجد أن مثل تلك الأحجار الكريمة والمجوهرات تزين تيجـــان الملـــوك والحكام ومتعلقاتهم الشخصية، وكذلك الكبار من رجال الدين، واستخدم النساء مشـــابك ودبـــابيس الشـــعر كنوع من الحليات والزينات والسلاسل (القلادات) والأساور والخواتم والبروشات والتي كانت تصنع معظمها من الذهب [2]وعلى مصمم الأزياء التاريخية الاهتمام بالأزياء المستعملة من أجل الأدوار فـــي المســـرحيات التراجيدية والكوميدية والتعرف على أنواع الزينة المختلفة التي تبدو مناسبة ومتناسقة عند التفكيـــر فـــي تصميم ملابس فترة زمنية معينة.

وكانت الزينة المعلقة أو المدلاة على شكل عقود من الخرز أو دلايات ذهبيـــة ذات تصـــميم رقيـــق وبسيط، بالإضافة الى أدوات الزينة التى تظهر في الأقراط وفي الملابس ، خاصة وأن وجـــود المجـــوهرات والحلي في طرف الزي يساعد على انتظام الأقمشة ذات الثنايا والكسرات والتي تعد جزءاً أساسياً في الزي اليوناني مثلاً، كما تظهر مثل هذه الزينات مثبتة فى العديد من أربطة الرأس وهي التي تظهر بشكل متكـــرر في التصميمات وتعد من الملامح الملاحظة في الزي اليوناني.

فالبروش ودبوس الصدر من الزينات التي تزين الملابس ، وتعود أهميتها إلى كونها إحـــدى أهـــم الوسائل لتثبيت الملبس الخارجي كالشال[3].

وبالنسبة للرومان فقد اتبعوا نفس الطراز اليوناني في الحلي والمجوهرات حيث استعملت الأقـــراط والأساور والأطواق المصنوعة من الذهب.

وكانت بعض الأكاليل تمنح كمكافآت حربية أو عسكرية للمتميزين، وفي العصور الرومانية المبكرة تم ارتداء خواتم حديدية، وكان كبار رجال الدولة يحملون صولجانات، كما استخدمت الأحجار الكريمة فـــي صنع الحلي وكان بعضها يطلى "بالمينا" بألوان زاهية.

وبالنسبة للبيزنطيين، فقد يشبه طراز حليهم النمط المصري القديم، خاصة في اســـتخدام الأطـــواق والقلادات. وارتدى البيزنطيون رجالا ونساء الأقراط والأساور والبروشـــات والزرايـــر الذهبيـــة للعبـــاءات والأحزمة المزركشة.

---

(1)Thomas Hope, Costumes of the Greeks and Romans - Dover Publications Inc., New York
(2)Joy Spanabel emery – Stage Costume Techniques , Prentice , Hall Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 07632
(3)Thomas hope مرجع سبق ذكره .

وكانت الطبقات الاجتماعية العليا والأغنياء يرتدون تيجاناً مرصعة بالأحجار الكريمة واللآلئ. وكان الإمبراطور يحمل صولجاناً أو كرة ذهبية.

ولقد كانت معظم المسرحيات تحتاج من المجوهرات ومواد الزينة ما هو أكبر من الحجم الطبيعي المستخدم في الحياة، حتى ينتقل دورها الإيحائي ويكتمل تأثيرها النفسي لدى المشاهد البعيد عن خشبة المسرح.

طريقة عمل الحلي:

تبعاً للإمكانيات المتاحة لعمل أدوات الزينة المسرحية، التي يمكن استخدامها فإن رؤية وبراعة المصمم يتوقف عليها مدى التوفيق والتنسيق بين العناصر المختلفة من الحلي ليحصل من خلالها على الشكل المطلوب. فمثلاً يمكن لصق مجموعة من الماسات المقلدة ببعضها لتبدو كماسة واحدة كبيرة أو تربط مجموعة من حبات اللؤلؤ المقلد بخيوط بعضها ببعض لتعطي تأثير العقد الكبير وهكذا..

وتتطلب عملية التصنيع لأدوات الزينة المسرحية من خلال نموذج معين رسوماً تخطيطية سابقة تستدعي وضعها في إطار مناسب يخلو من المبالغة للحصول على التأثير المطلوب دون التغاضي عن التكامل مع العناصر المسرحية الأخرى، والخطوة الأولية في اختيار قطع المجوهرات الجاهزة هي علاقة القطعة المنتقاة بالأزياء المستخدمة فيها، حيث يكون للقطعة تأثير تاريخي مطلوب .. لذلك فإن المصمم يحدد الطراز والنوع وعدد القطع المطلوبة، بينما يجب أن يعرف المنفذ والقائم بعمل الأزياء الأبعاد التاريخية للمجوهرات من خلال الصور التاريخية ثم ترجمة ذلك إلى أدوات زينة مسرحية.

أهمية الحلي في الأزياء الفرعونية:

وفقاً للعادات المصرية القديمة والمعتقدات بعودة الروح إلى جسد المتوفى، فقد تم العثور في المقابر على كل ما يحتاج إليه المصري القديم في حياته الأخرى من أدوات زينة وأوعية طعام وما إلى ذلك، يعود تاريخها إلى ما قبل عام ٢٠٠٠ ق.م.

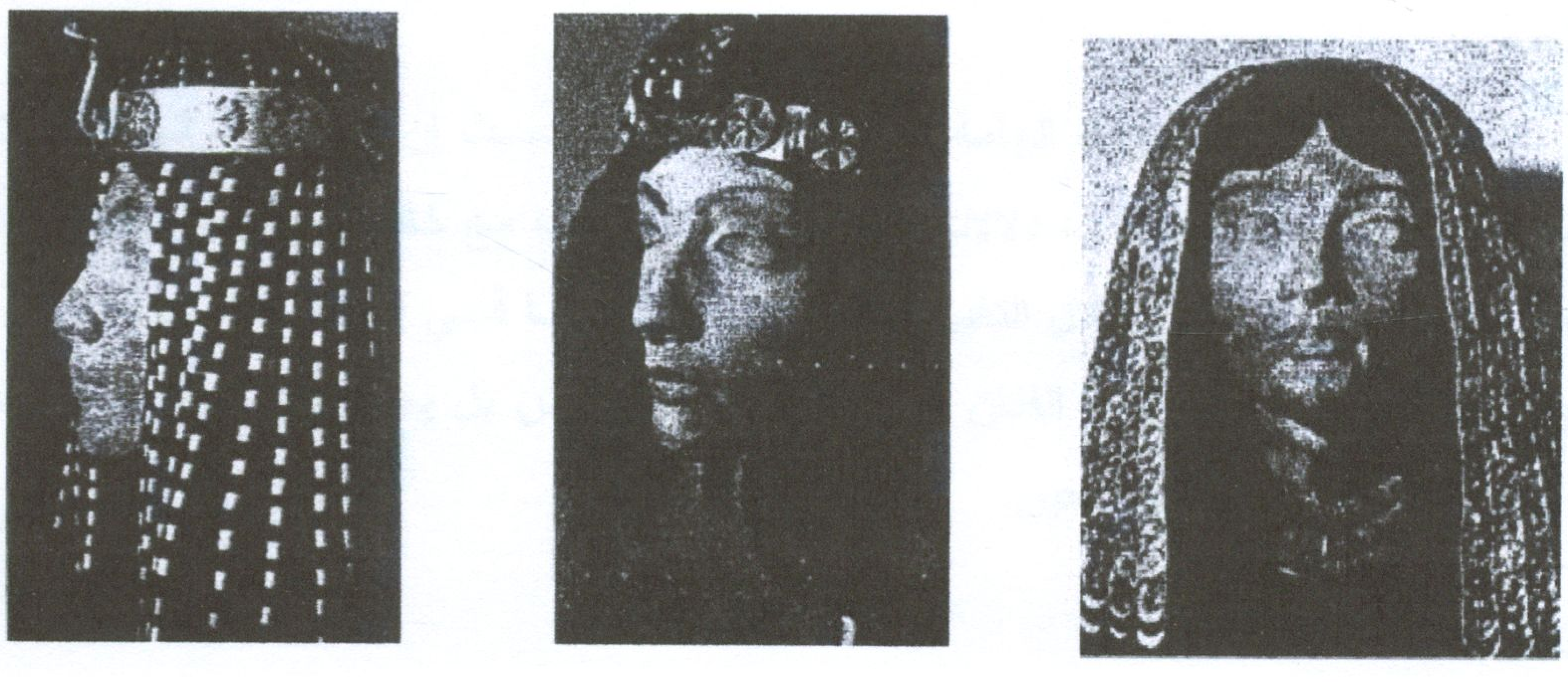
وقد تعددت الحلي وكان من أهمها الطوق (الكولة) المميزة للزي المصري القديم والتي كانت تحلي الزي، سواء عند الرجال أو النساء . وهى مستديرة ومسطحة وتمتد من نهاية الرقبة إلى الأكتاف والصدر، وكانت تصنع من الخرز المختلف الأشكال ، وينظم في أسلاك خاصة بترتيبات مختلفة وغالباً في صفوف. ويصنع هذا الخرز من الخزف المطلي المزجج والأحجار نصف الثمينة أو الذهب، وقد ترى بعض الألوان من الخرز الأبيض أو الأسود المنظم فقط.

ولقد وصل الصائغ المصري من الدقة الفنية ما تدل عليها المجوهرات التي عثر عليها في دهشور.. والتى أهدت إلى العالم مجوهرات لأميرات من الدولة الوسطى فريدة في حسن ذوقها هذا إلى جانب صدريات من ذهب مرصع بأحجار ثمينة وأساور وتعاويز وعقود صنعت من أثمن المواد، وقد ساد في صياغة العقود استعمال أحجار الجشمت والكرنالين .

كما ظهرت لأول مرة في التاريخ المصري القديم الجعارين واستعملت في صور تعاويذ، وكانت في بادئ الأمر تستعمل غالباً في الزينة كأن تزين بها أسورة أو خاتم، وقد صنعت من أحجار نصف كريمة خالية من أي نقش ثم صنعت بعد ذلك من الخزف المطلي ، ويوضح الشكل (٧٣) قلادة مصرية قديمة تحتوي على بعض رموز من النماذج المصرية ويبين شكل (٧٤) بعض أشكال الحلي التي كانت توضع على الشعر المستعار بالخيوط الذهبية كما يبين شكل (٧٥) نموذج من الحلي المصرية القديمة [1].

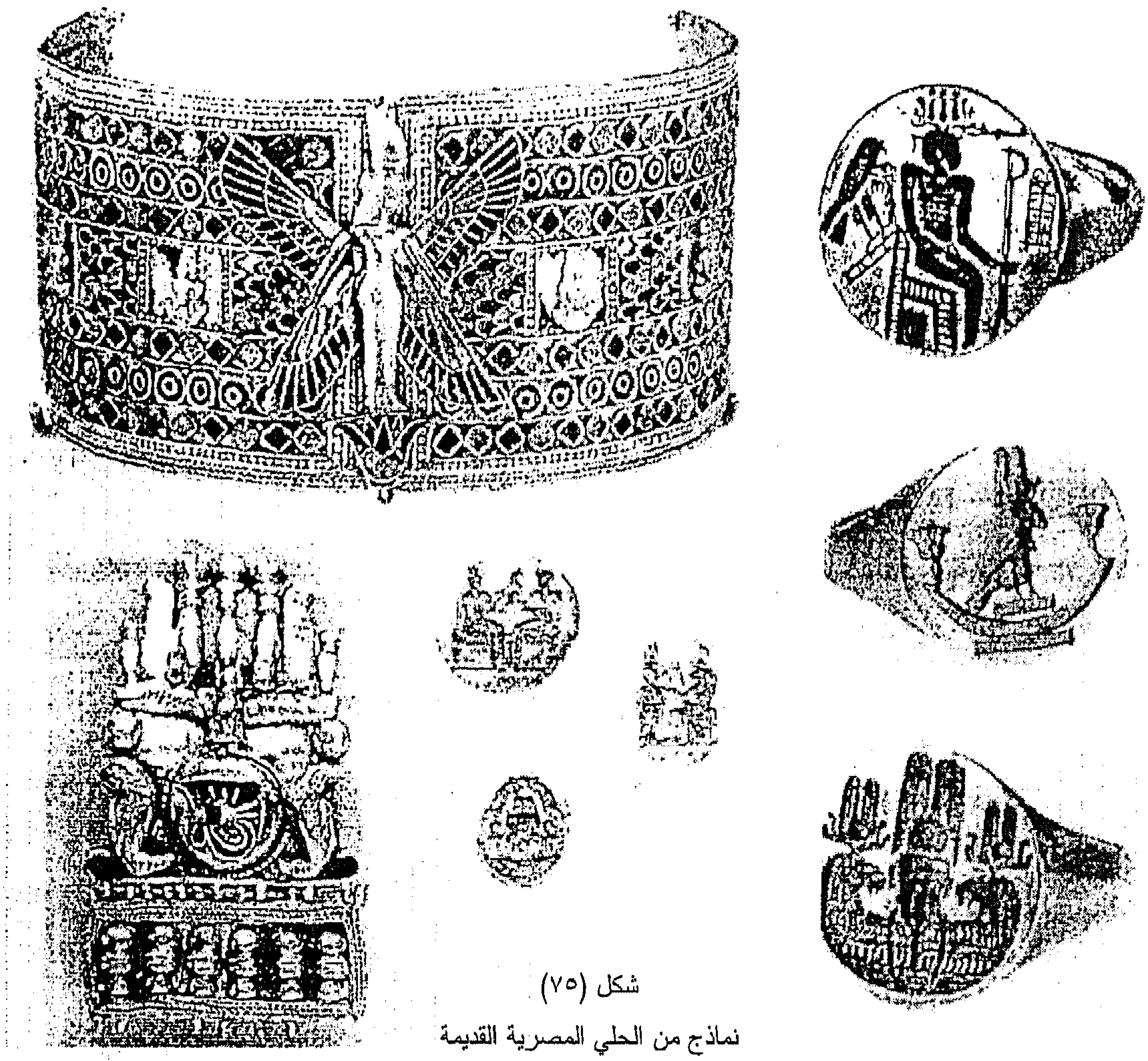


شكل (٧٣)
قلادة مصرية قديمة
تحتوي على بعض الرموز



شكل (٧٤)
بعض أشكال الشعر المستعار بالحلي والخيوط الذهبية

(1) Jewels of the pharaohs - Egyptian Jewelry the dynastic - Period.



شكل (٧٥)
نماذج من الحلي المصرية القديمة

رابعاً: الأسلحة:

تعتبر الأسلحة من الإكسسوارات الهامة للأزياء العسكرية، حيث إن طريقة ارتداء الملابس ومظهرها العام تلعب دوراً هاماً في إنشاء دلالات العرض جنباً إلى جنب مع خاماتها ولونها وطرازها، كما تساهم الأسلحة الحربية للملابس من خلال التغيرات التي تطرأ عليها في إبراز التحولات الدرامية للشخصيات والأحداث، ومصمم الملابس الفنان لا يفرضها على الملابس بل يستوحيها منها وخاصة إذا كانت ملابس تاريخية تنتمي إلى عصر معين.

أدوات الحرب التاريخية:

مصر الفرعونية

إذا تتبعنا تاريخ العصور السابقة بداية من مصر الفرعونية القديمة نجد أن رمسيس الثالث يرتدي الدرع الملكي للحروب ولم يرتد زي الحرب . بل ارتدى ثوبه الفاخر لهذه الفترة وهو يلتف ويلتصق بالجسم تحت الذراعين تماماً حتى لا يتدلى عندما يسوق عربته ذات الحصانين ، ويمسك بيده اليسرى القوس بينما يمسك الحربة بيده اليمنى ، شكل (٧٦) . وأدوات الحرب كما وصفها شامبليون من الرسوم الموجودة على مقبرة رمسيس ، هي المعطف والخوذة المعدنية الخاصة بالحروب، وكان حاملاً الرمح والقوس

ومرتدياً الخوذة وهذا الزي من مميزات الأسرة الثامنة عشر والتاسعة عشر وكانت الخوذة مزينة بـالكوبرا مرصعة بالمعادن النفيسة، وتتطاير من خلف الخوذة شرائط عريضة، كما يغطـي جسده درع من البرونز أطرافه محدده بالجلد، وفي يده سوار من المعدن يحمي رسغه من قرص القوس. وكان الجنود المصاحبون للعربـات الحربية يسلحون بالحراب وبالـدروع التـي تحتوي على ثقوب للنظر من خلالهـا، كمـا يرتدون التنورات التي تربط عند الوسط. أما رؤوسهم فقد كانت عارية ، والأقدام مغطـاة بأحذية مدببة مصنوعة مـن أوراق النخيـل المضفرة ومخاطة بأسلاك.



شكل (٧٦)

رمسيس الثالث يرتدي الدرع الملكي للحروب

زي الجنود الإغريق:

كان الجندي الإغريقي يرتدي الزي الأيوني، وأحياناً كـان يلبس فوقه ستره من الجلد أو المعدن وخوذه على الرأس كانـت تصنع من التيل أو الجلد أو البرونز، وكانت ذات أشكال مختلفة إما على شكل هلال أو على شكل قوس من المعدن مطعم بـالريش ، كما يرتدي صندلاً من الجلد في قدميه ويحمل درعـاً مـستديراً أو بيضاوياً وكان يحمل في يده إما سيفاً أو حربة.

أزياء الجنود الرومان:

سار الرومان على نفس الطراز الذي استخدمه الإغريـق في أزياء جنودهم وتحاط الرقبة بقطعة مـستديرة مـن القمـاش محشوة لحمايتها وهي عادة من نفس قماش تونيكا كما يلبس فوق القميص شدة من الجلد تثبت عليها أشرطة من الجلد كذلك وتبطن فتحة الكم والخصر، ويلبس الضابط فوق هذه السترة ثوباً يغطـي الجزء الأعلى من الجسم يسمى الدرفة Lovica ، وهو مـصنوع من المعدن أو السلاسل الحديد شكل (٧٧) .



شكل (٧٧)

زى جندى رومانى

وقدارتدى الرومان خوذه من الحديد، واستخدموا أنواعاً من الدروع منها المستدير والبيضاوي والمحدب والمعين . كما استخدموا الدرع الروماني المصنوع من الجلد المشدود على إطار من المعدن. وهو إما غير مزخرف أو محفور عليه رسوم من المعدن، كانت تتخذ رموزاً لوحدات الجيش المختلفة(كما أوضحنا من قبل فى شكل (٧٩) بعضاً من أدوات الحرب والخوذات الحربية المستعملة والدروع).

أسلحة عصر النهضة:

في منتصف القرن السادس عشر،وبينما كانت دراما القرون الوسطى في انهيار، كانت هناك نهضة بالمسرح في إيطاليا من خلال الاهتمام بالنماذج الكلاسيكية نفس الشيء حدث في إنجلترا على يد شكسبير كما بدأ العصر الذهبي في أسبانيا واستمر تأثير مسرحيات الأسرار والمعجزات على المسرح الإليزابيثي فجاءت الأزياء لا تقل روعة عن أزياء عروضها ، وظهر الزي الكلاسيكي بشكل متصاعد في عهد الملكة اليزابيث وكان زياً رسمياً صارماً، كما كان هناك خليط من طرز الأزياء لبعض الشخصيات ترتدي دروعاً رومانية. وظهرت الشخصيات الرائدة مثل "ماكبث – ريتشارد الثالث – هنري الثامن" ترتدي الزي التاريخي المناسب . وقد كانت الملابس تعود إلى العصر الساكسوني شكل (٧٨). وظهرت الكلاسيكية الجديدة **Neoclassicism** وهي حركة فنية نشأت في أوروبا عقب الثورة الفرنسية (١٧٨٩-١٧٩٤) والحرب النابليونية وظهرت فيها أشكال البنادق والسيوف والمسدسات كما في شكل (٧٩).

وكانت الدراما تمتاز بالرغبة في إعادة خلق الروح البطولية (كما في الفن الإغريقي والروماني) واعتمدت الكلاسيكية الجديدة بصفة عامة في اختيار موضوعاتها على نبل الموضوع ونقاء العاطفة ووضوح الخطوط ورصانة الألوان، ووصلت الدقة التاريخية للتصميم في العصر الفيكتوري غايتها حيث انتعشت فكرة فرسان القرون الوسطى، وسارع مديرو المسارح إلى تقديم مسرحيات شكسبير وبخاصة تلك التي قدمها "تشارلز كين" مثل "الملك جون ١٨٥٢" ، وتوخى شكل الزي الحقيقي والأسلحة واللباس الحربي، حيث دقة القرون الوسطى والواقعية لكل العناصر – القلاع والقاعات والأعلام والثياب والأسلحة التي اعتمدت على المخطوطات القديمة [١].

ثم قدم "كين" بعد ذلك "ريتشارد الثاني" و "ماكبث"، وقرب نهاية القرن التاسع عشر برزت الواقعية التاريخية في ألمانيا من خلال جورج الثانى "دوق ساكس مينينجن **"Duk of Saxe Meiningen** (١٨٢٦-١٩١٤) على يد "جورج الثاني" دوق المقاطعة الذي أحب المسرح وقام بإجراء دراسات دقيقة للواقع التاريخي، حيث كانت الدقة التاريخية قد وصلت إلى أقصى مدى لها في أوروبا مع ازدهار المذهب الطبيعي، كما كان يهتم بجمع كافة تفاصيل الديكورات والملابس الخاصة بكل مسرحية يقدمها حتى أنه بعث إلى روما معاونيه لمعرفة وزن عباءة "يوليوس قيصر" وطولها ولونها وكافة التفاصيل كما أهتم بالأسلحة والدروع والأقنعة والحلي وغيرها من المكملات المسرحية، وكان يرى أن من الضروري كذلك أن يجري الممثلون التدريبات بملابسهم التاريخية والأسلحة ، كي لا يفاجأ الممثل في العرض بشيء جديد لم يتعود على استعماله [٢].

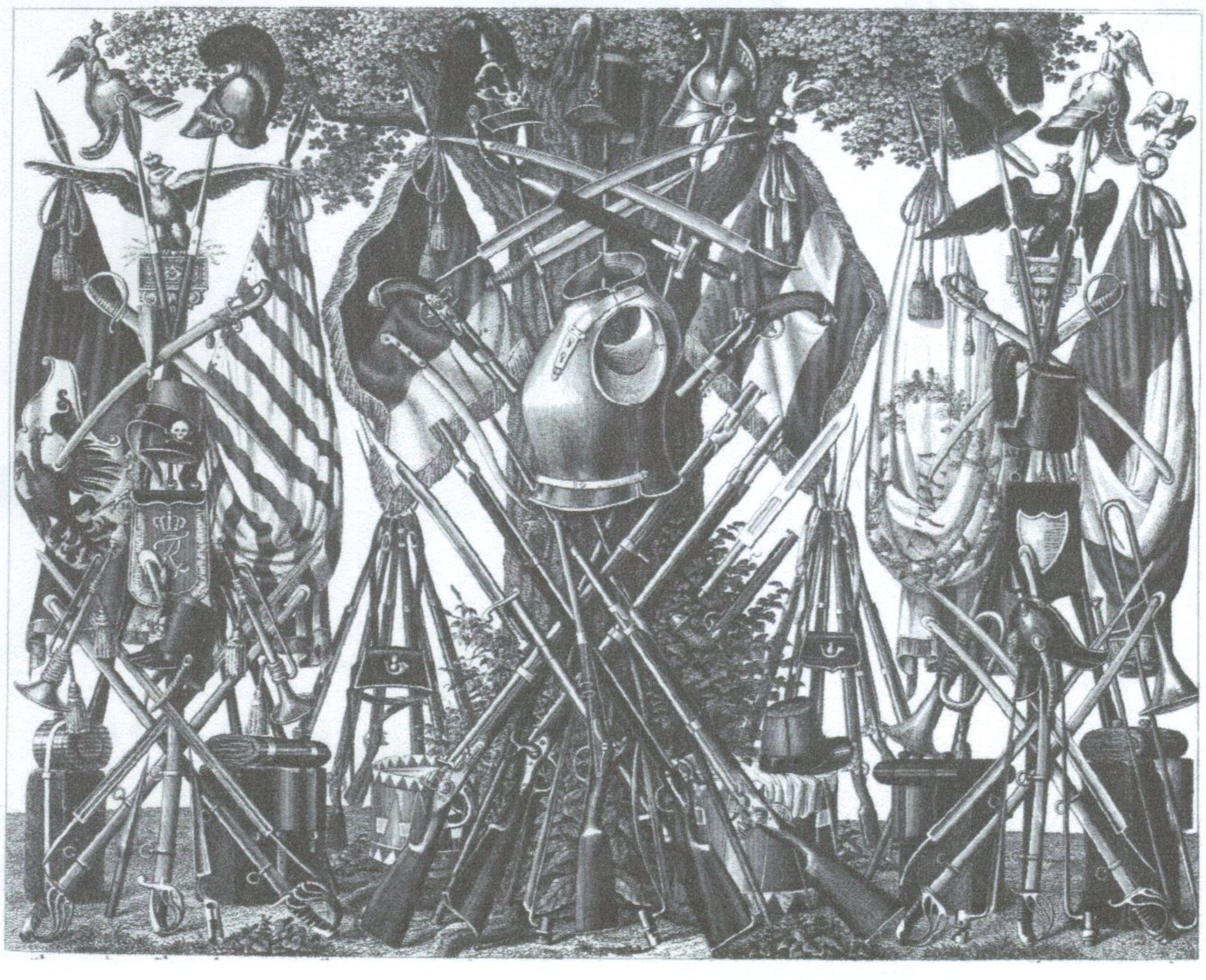
---

[١] أحمد زكي ، عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٩٦.

[٢] سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ ، ص ٤٢.



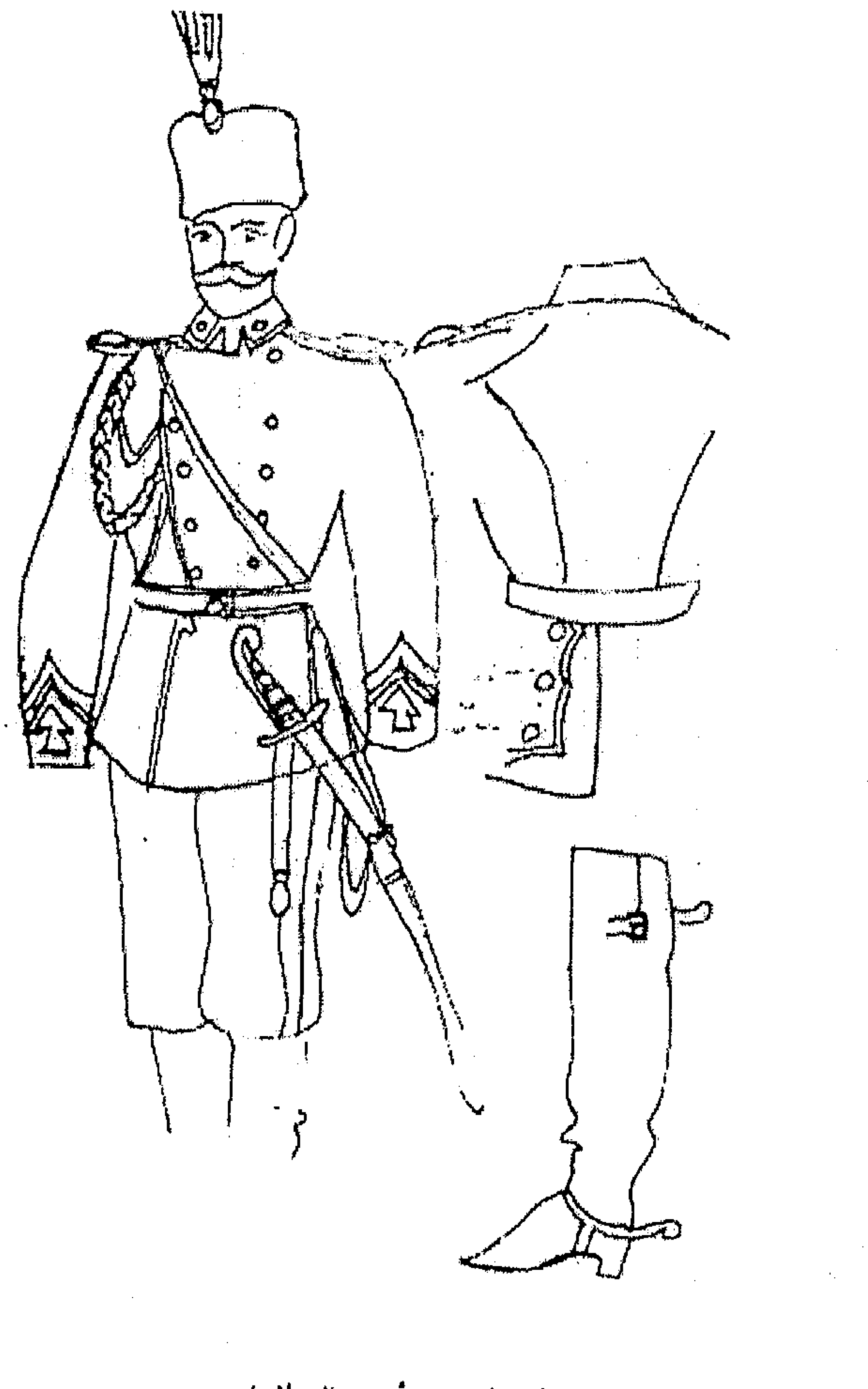
شكل (٧٨)
ملابس تعود للعصر الساكسوني



شكل (٧٩)
أشكال البنادق والسيوف والمسدسات

ويبين شكل (٨٠) زى أدميرال بلغارى وقد وضع تفاصيل للنيشان الفضي وزي الرأس والحذاء والسلاح.

هذا ونجد في إيطاليا مؤسس الأبحاث الحديثة حول الزي المسرحي في إيطاليا وهو النحات والسينوغرافي "جينو كارلو سنزاني Gino Carlo Sensani" فهو فنان كامل حيث يذهب تصوره إلى أبعد ما يكون في العمل السينوغرافي البسيط وفي الحياكة وتشكيل الأزياء .. وقد قام بدراسة واسعة موثقة بالتعاون مع محبى الأشياء القديمة والتحف الفلورانسية .. وقد نشر نظرياته التى تدافع عن فكرة إعادة بناء وتأكيد بنية وحركة الفترة التاريخية القادرة على تقديم الروح الحقيقية على المسرح [1]وشهد نهاية القرن التاسع عشر قمة الإمبريالية في بريطانيا وبلدان أخرى ولذا كان الجمهور بحاجة إلى مسارح تقدم صور البطولة الوطنية بكل فخامة الزي العسكري والأسلحة المصاحبة له. ولم يتخل الباليه عن الزي العسكري – ولكن في بساطة حتى لا يعوق حركة الممثل ونجد شخصية "بولس" في باليه "هيلين إسبرطة" ١٩١٢ قد لجأ إلى الطراز اليوناني المحبب أكثر من الباروك وألبس الممثل قطعة واحدة بجانب الدرع والسيف والخوذة شكل (٨١).



شكل (٨٠) زي أدميرال بُلغاري



شكل (٨١)
شخصية بولس في باليه هيليني إسبارطة ١٩١٢
استعمل الطراز اليوناني بجانب الدرع والسيف والخوذة

(1)Guovanni Lista ,la Scene Moderne , Adagp Paris, 1997

ويتناول البحث طريقة تصنيع بعض الملابس الحربية الرومانية والدروع والتيجان والسـيوف فـي الأشكال التالية:

شكل (٨٢ : ٨٥) طريقة عمل التاج.

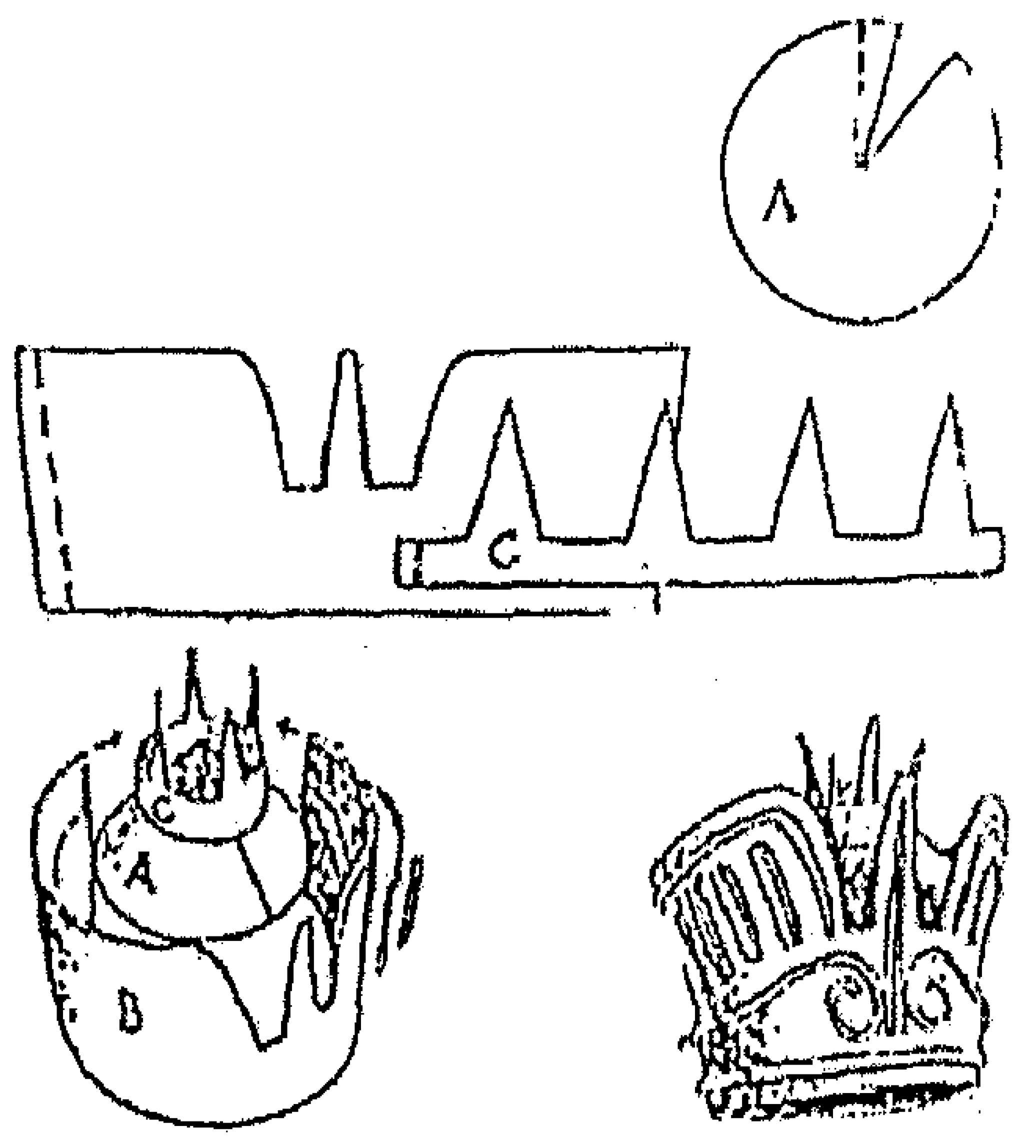
شكل (٨٦ ، ٨٧) طريقة عمل عجينة الورق.

شكل (٨٨ : ٩١) طريقة عمل الأسلحة من السيوف والخناجر.

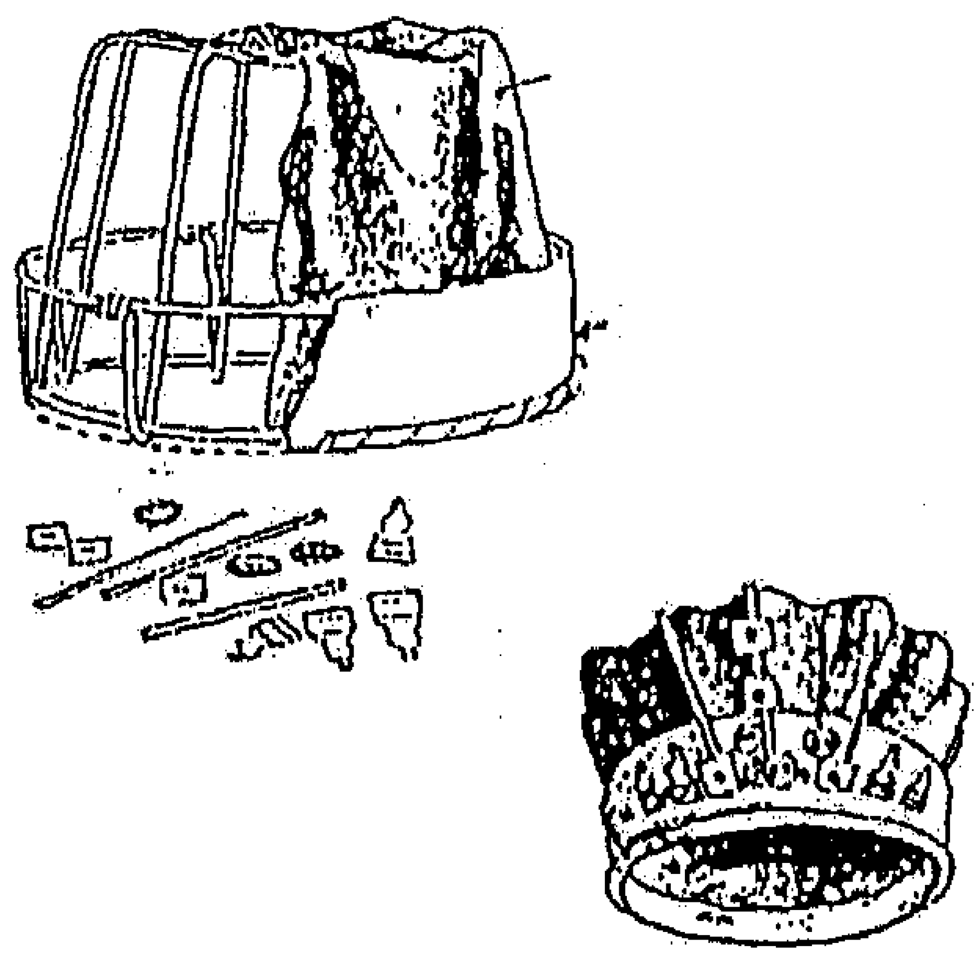
شكل (٩٢ ، ٩٣) طريقة عمل الخوذات الحربية الرومانية.

شكل (٩٤ : ٩٦) طريقة عمل الدروع والصدرية.

تاج شرقي مزركش عبارة عن ثلاث قطع من الكرتون المقوى يتم لصقها ويثبت سلك بالصمغ أو الحياكة حول قاعدة التاج ويحلى بقطع من التل الملون باللون الذهبي



شكل (٨٢) طريقة عمل التاج

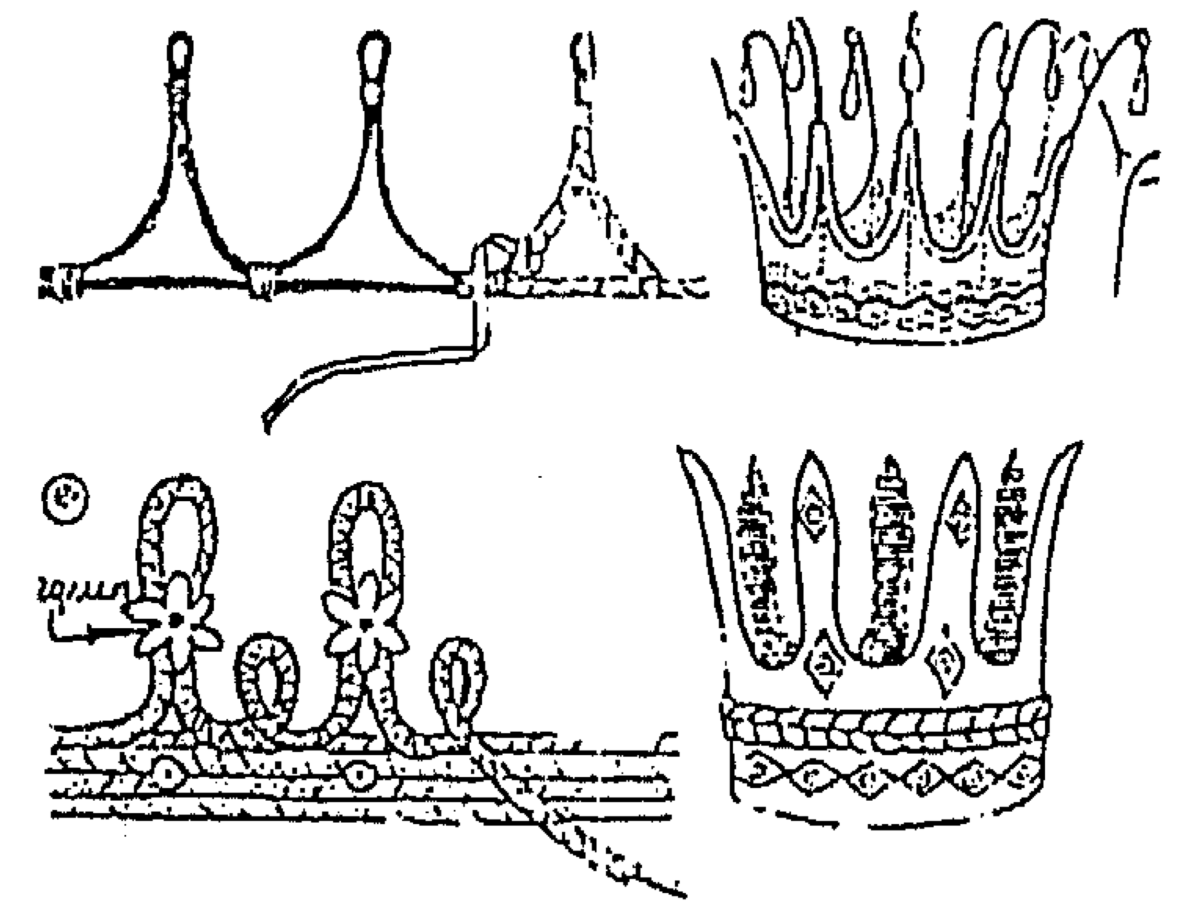


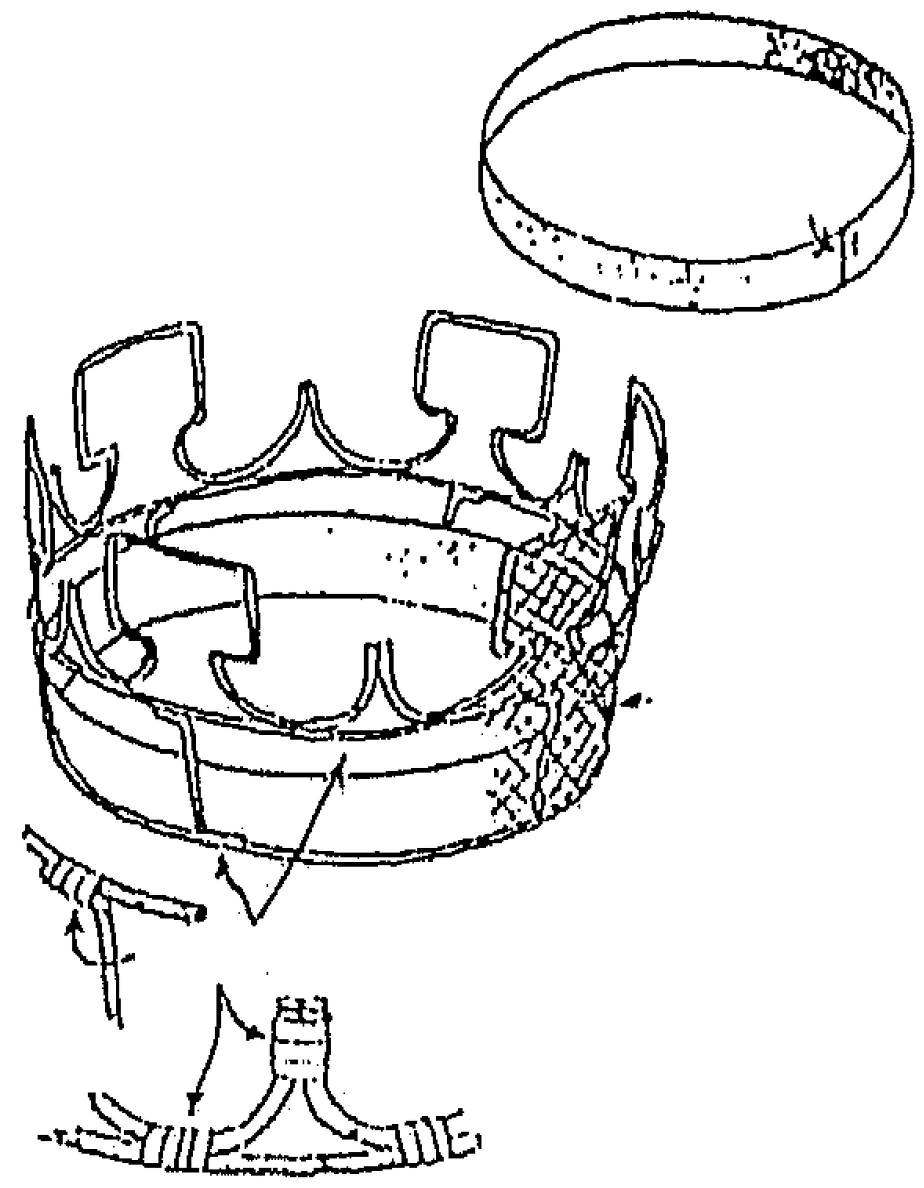
شكل (٨٣)

تاج هيكله من السلك يغطى بقماش من القطيفة ويلف أسفله قطعة من اللباد السـميك الملـون باللون الذهبي والمحلى بشريط في طرفه بشكل دائري مع تثبيت قطع صغيرة من الحلي وثلاث قطع رفيعة رأسيا في الأمام مع تثبيت حلي صغيرة بها.

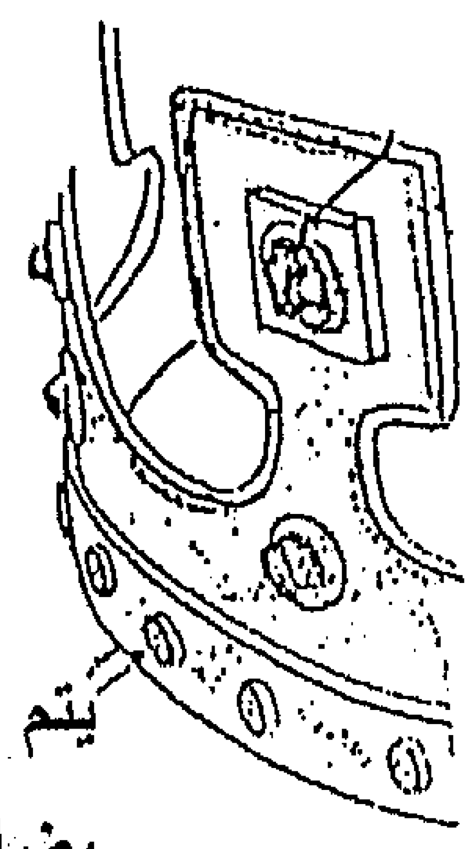
شكل (٨٤)

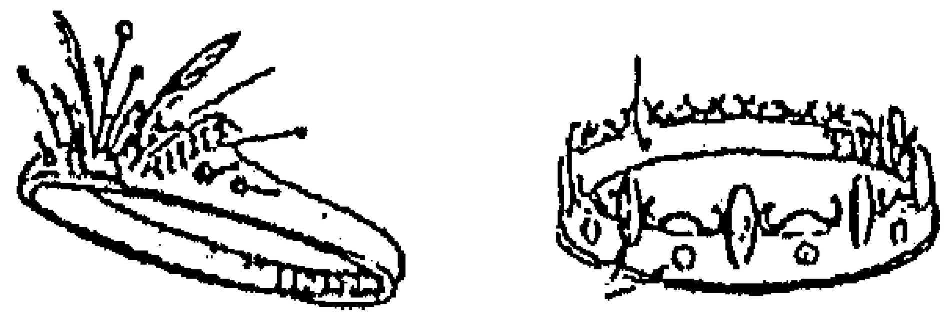
أشكال متنوعة من التيجان



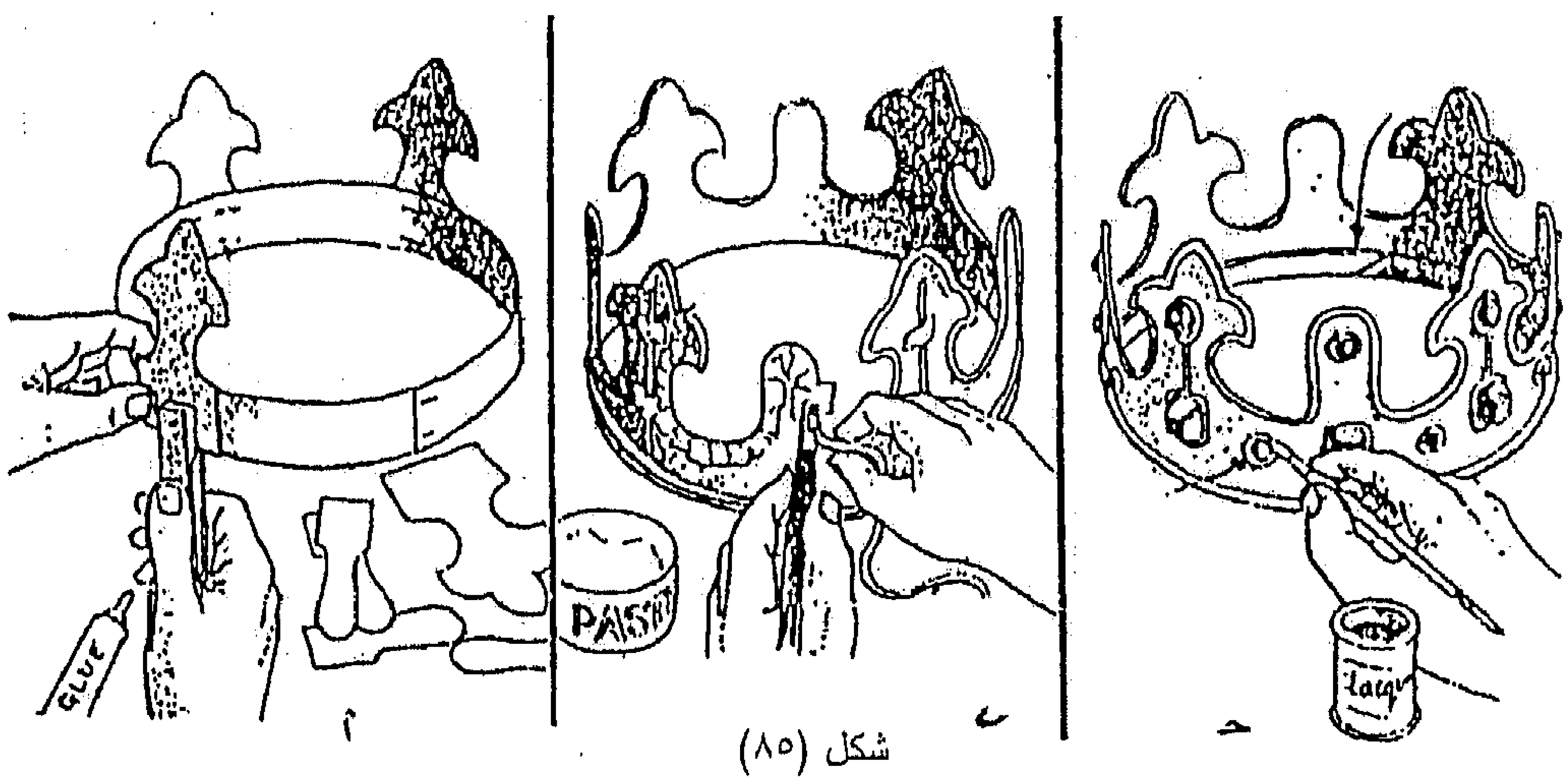


تيجان من السلك الملفوف عليه عجينه الورق يثبت عليها الكرتون وتحلى بقطع زجاجية تحتوي على حبات من اللؤلؤ الصناعي





يتم عمل شريط من الورق يلف حول الرأس للحصول على المقاس المناسب ثم يضاف السلك إلى الإطار ويرفع الورق بعد ذلك ويوضع عليه عجينة من الورق توضع على السلك مع إضافة جزء من السلك الرفيع لعمل التقوية اللازمة مع التلوين وإضافة قطع من الزجاج كحلي ويمكن اضافة الريش أو بعض أسلاك رفيعة لتزيين التاج .

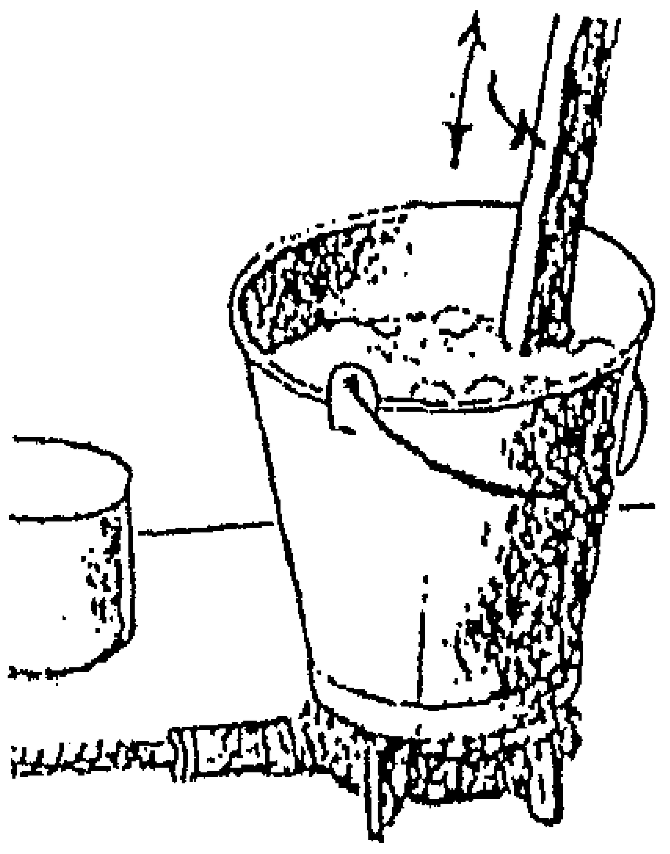


شكل (٨٥)

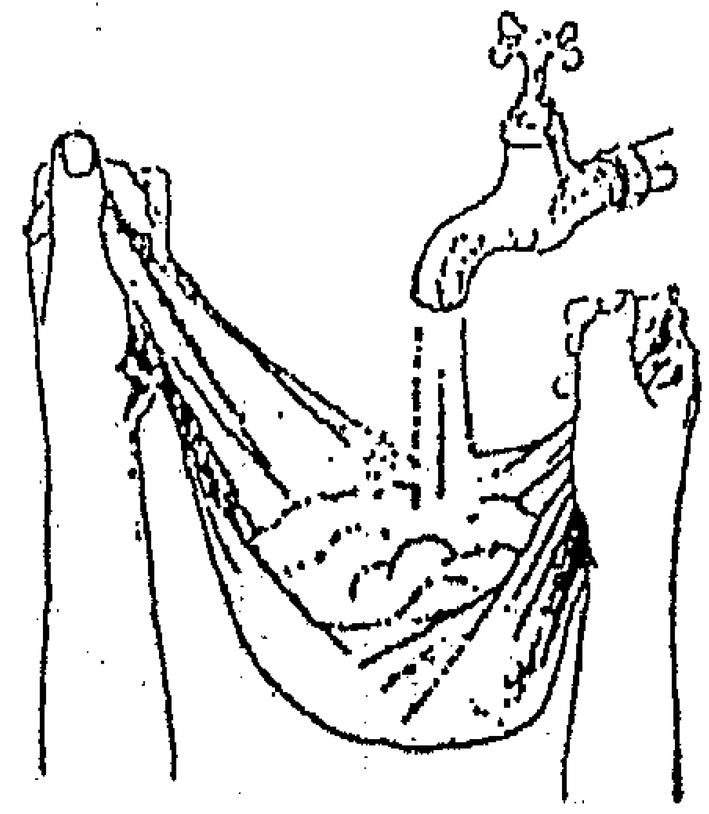
الرسومات توضح طرق مختلفة لأعمال التيجان

من الكرتون والأسلاك وطرق التثبيت المختلفة

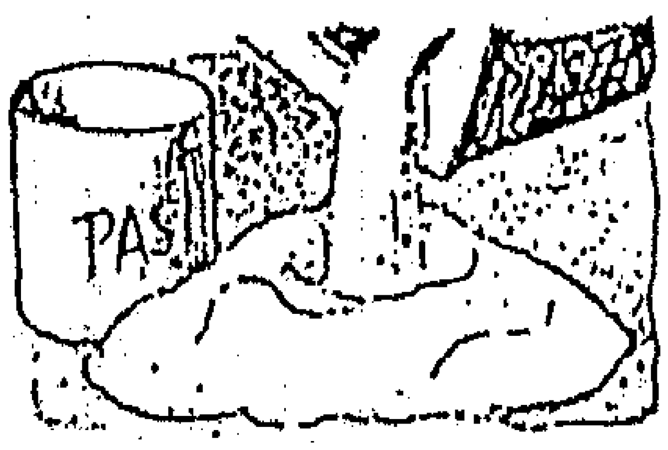
شكل (٨٦)
طريقة عمل عجينه الورق



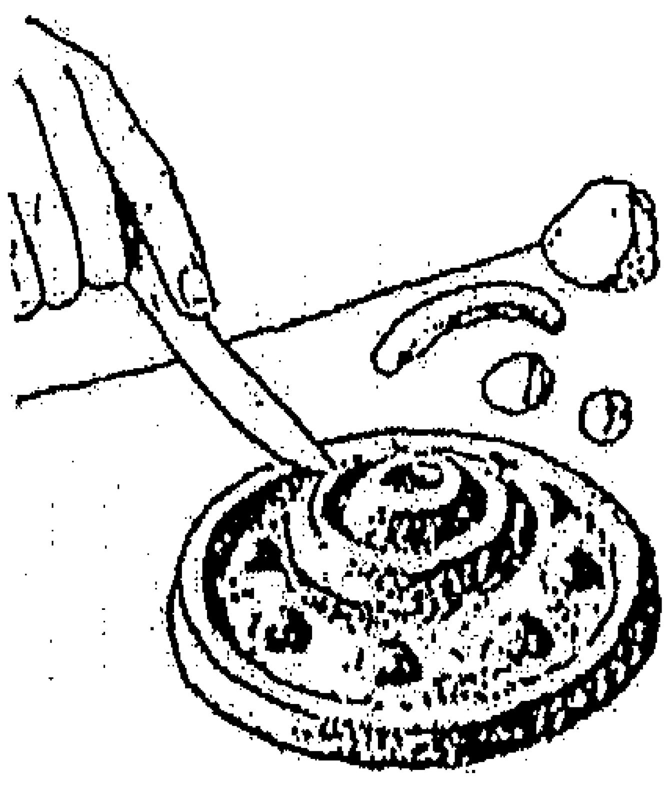
لعمل عجينه الورق تحضر كمية من ورق الجرائد والأوراق المختلفة وقليل من مادة البوتاس الكاوية ليحلل الورق للخامة الأولية ويخلط مع الماء ثم يوضع على النار ويغلى لعدة ساعات مع التحريك من وقت لآخر ويمكن إضافة الماء إذا كان جامداً



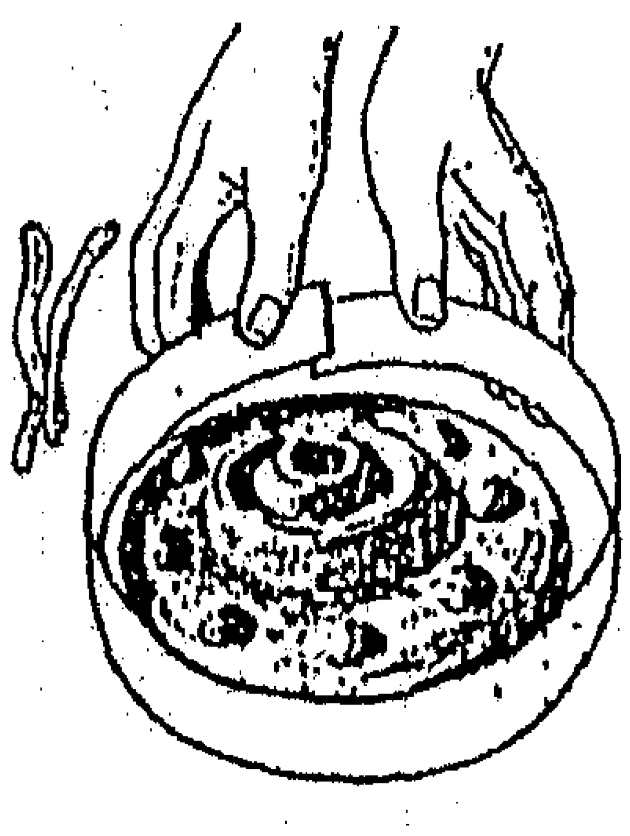
تغسل عجينة الورق بالماء البارد بعد وضعه في قطعة من القماش ثم يضغط عليها للتخلص من الماء الزائد



يتم خلط مادة لاصقة للحصول على خليط مرن لعمل القالب السالب الأساسي

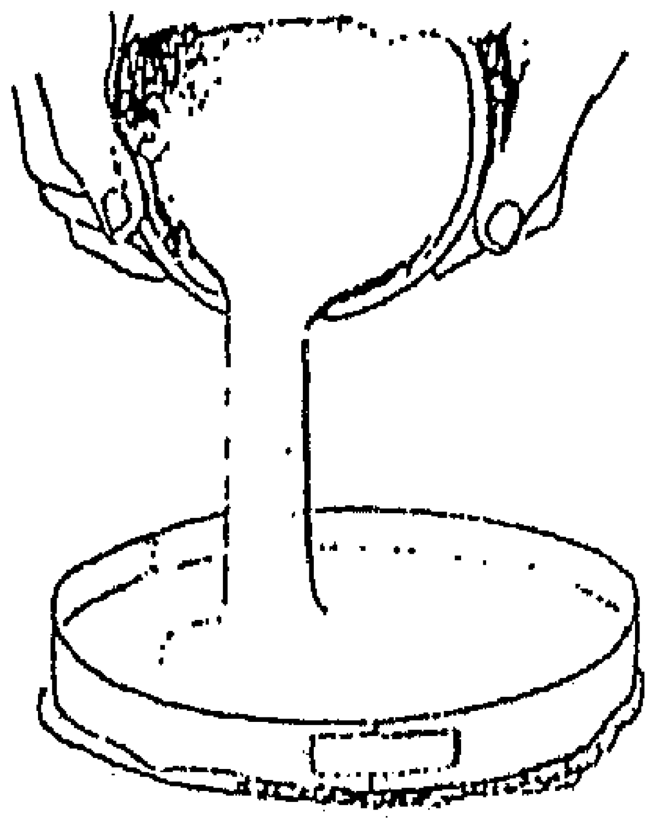


بعد تنظيف القالب الموجب والتأكد من خلوه من أي شوائب مصنع منها سواء من البلاستيك أو الصلصال

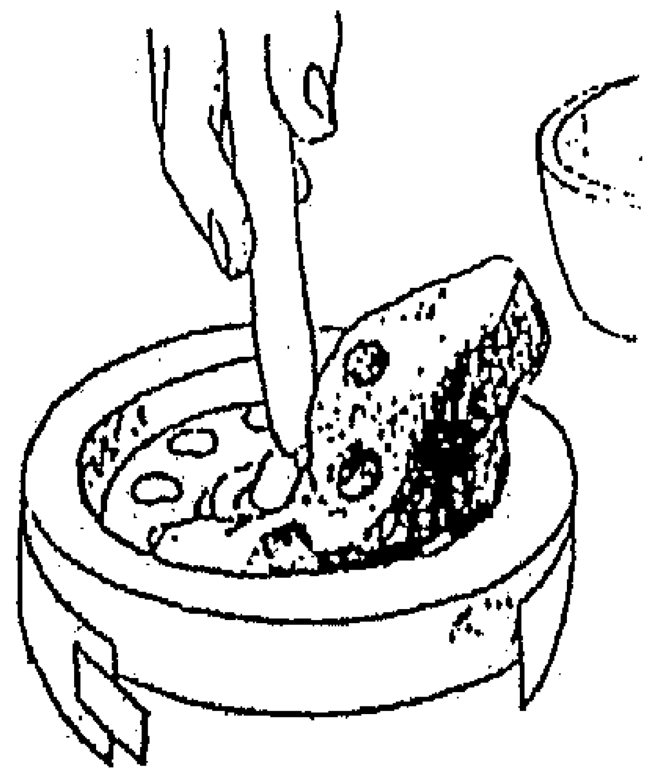


يتم عمل دائرة بالكرتون المقوى بارتفاع ٣ سم

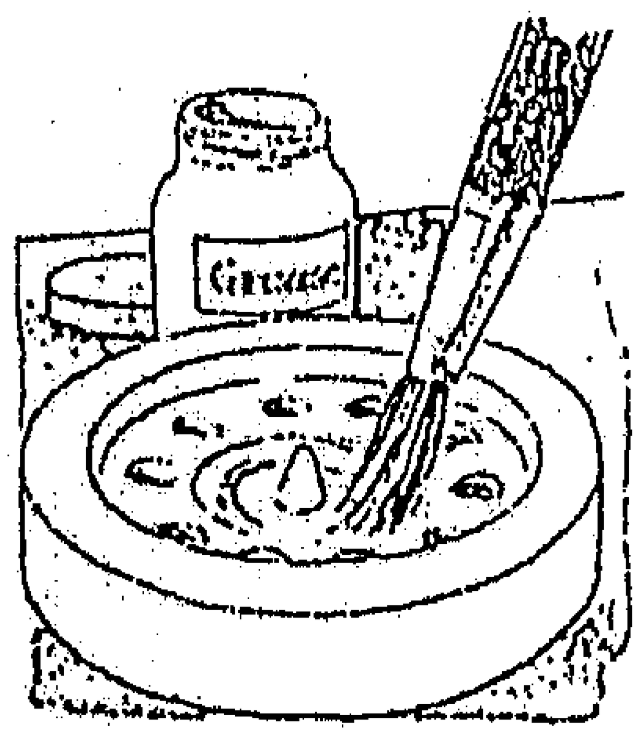
شكل (٨٧)



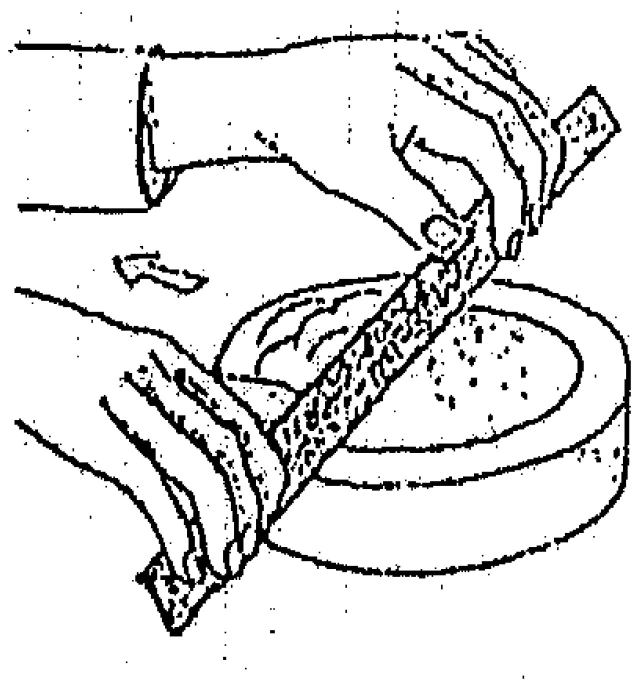
يتم الصب في القالب المحاط بالكرتون والتأكد من عدم وجود أي لاصق بالحواف حتى لا يؤثر على التصميم المطلوب



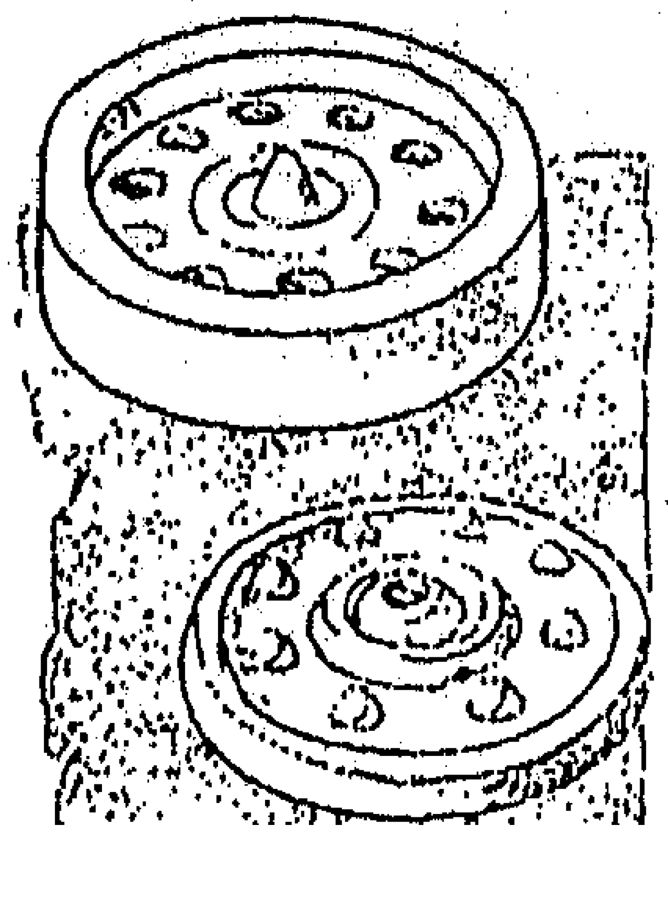
عند جفاف اللاصق ينزع القالب المصبوب بحرص



يتم تنظيف القالب المصبوب ويدهن بمادة عازلة من الزيت أو الفازلين ويترك ليجف في عدة أيام



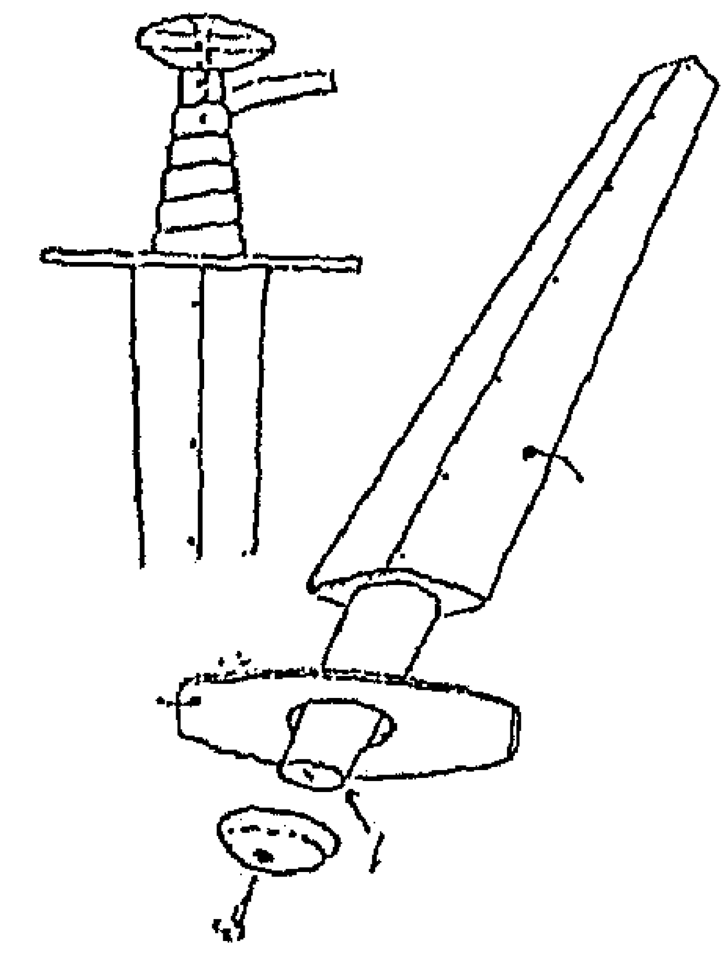
يتم وضع عجينه الورق داخل التصميم السالب ويسوى من الخارج بمسطرة

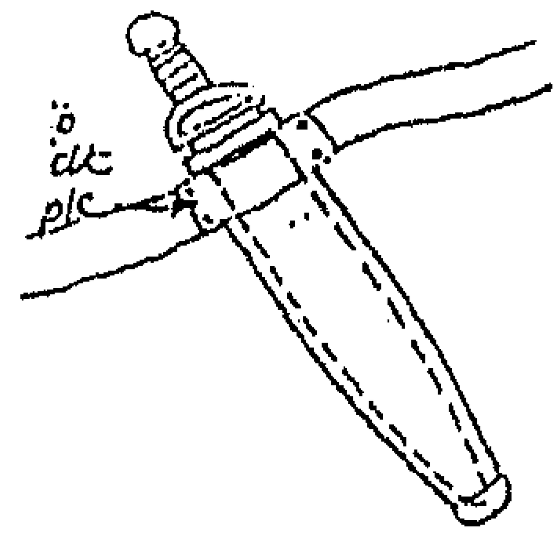


يترك لعدة ساعات قبل تحريكه من القالب السالب وإذا كان ملتصقاً يحرك برفق حول الحافة ثم يقلب حتى نحصل على القالب الموجب واضحاً

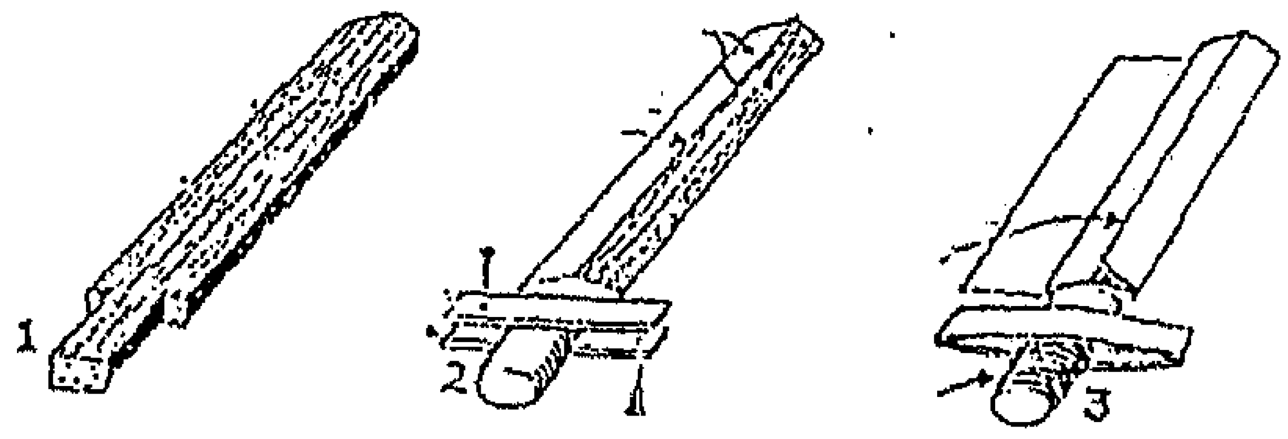
شكل (٨٨)

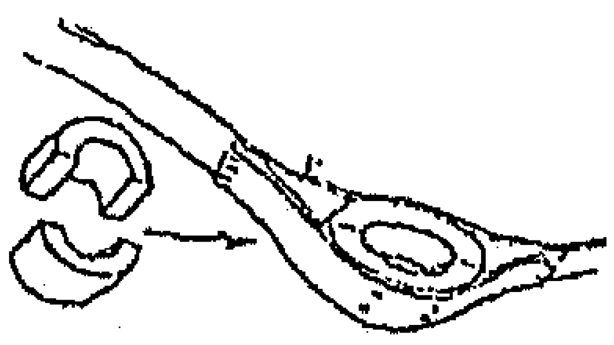
عمل الأسلحة والسيوف





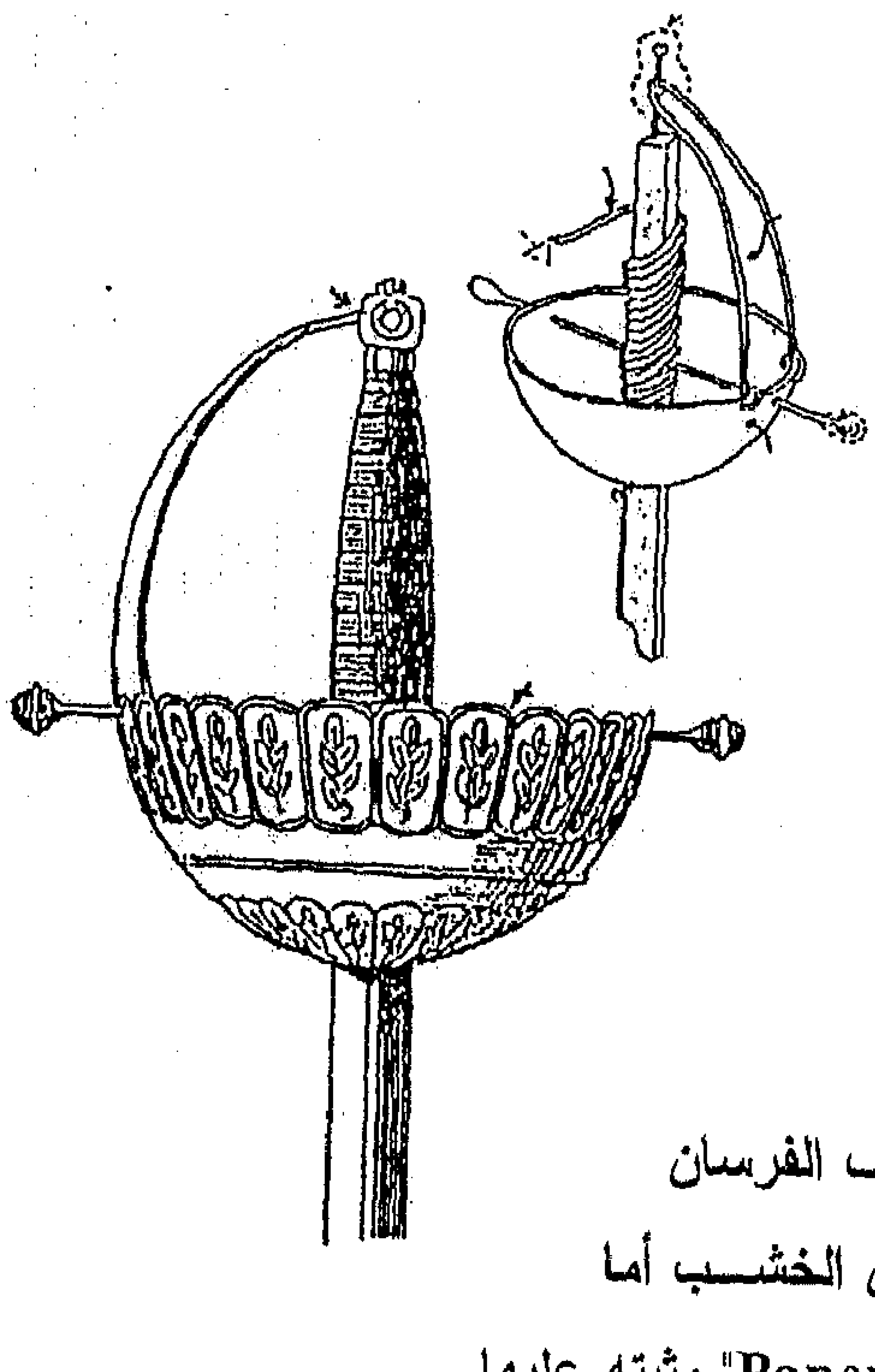
جراب الخنجر والسيف
يصنع من الجلد مع الحزام

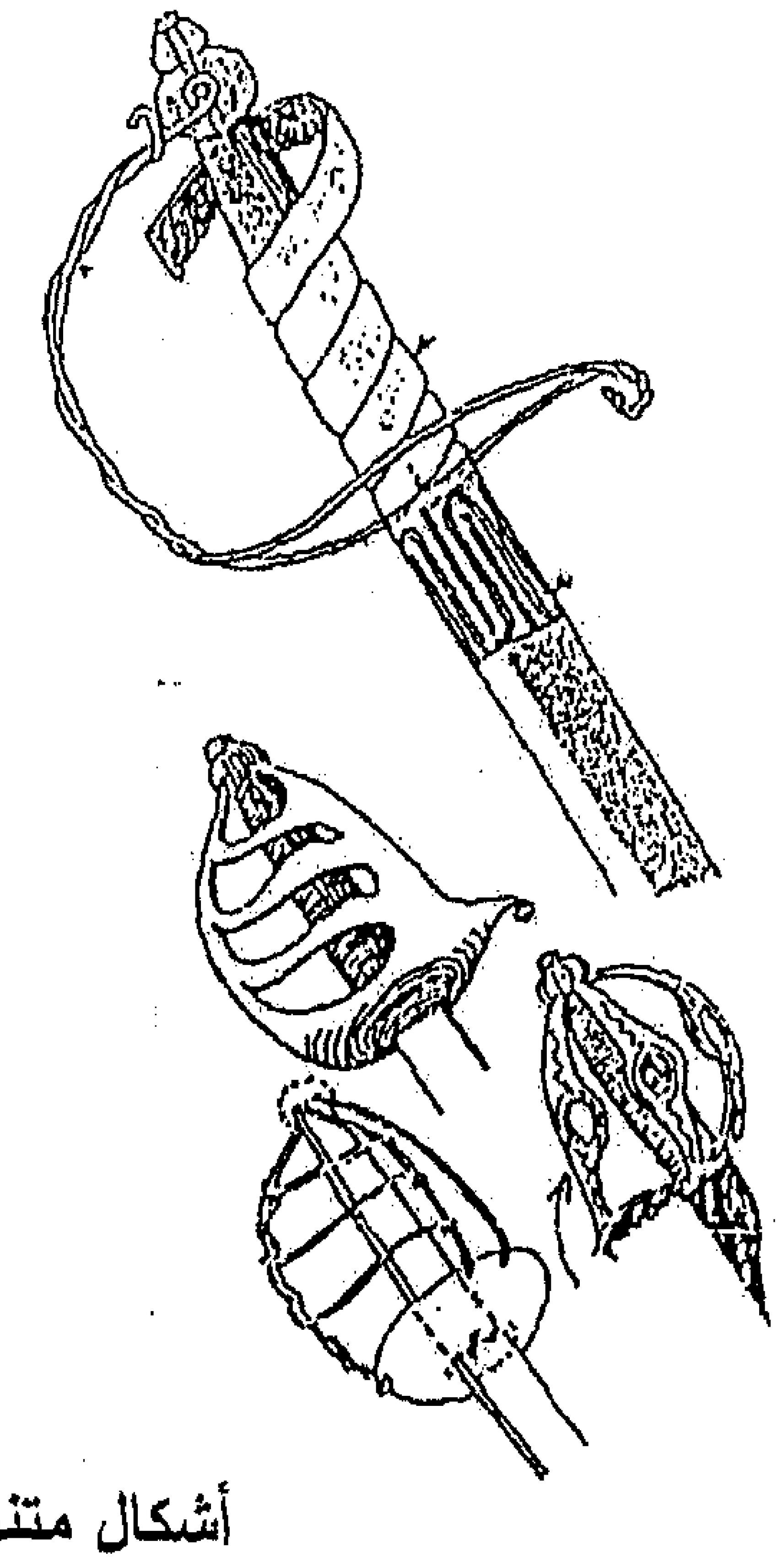




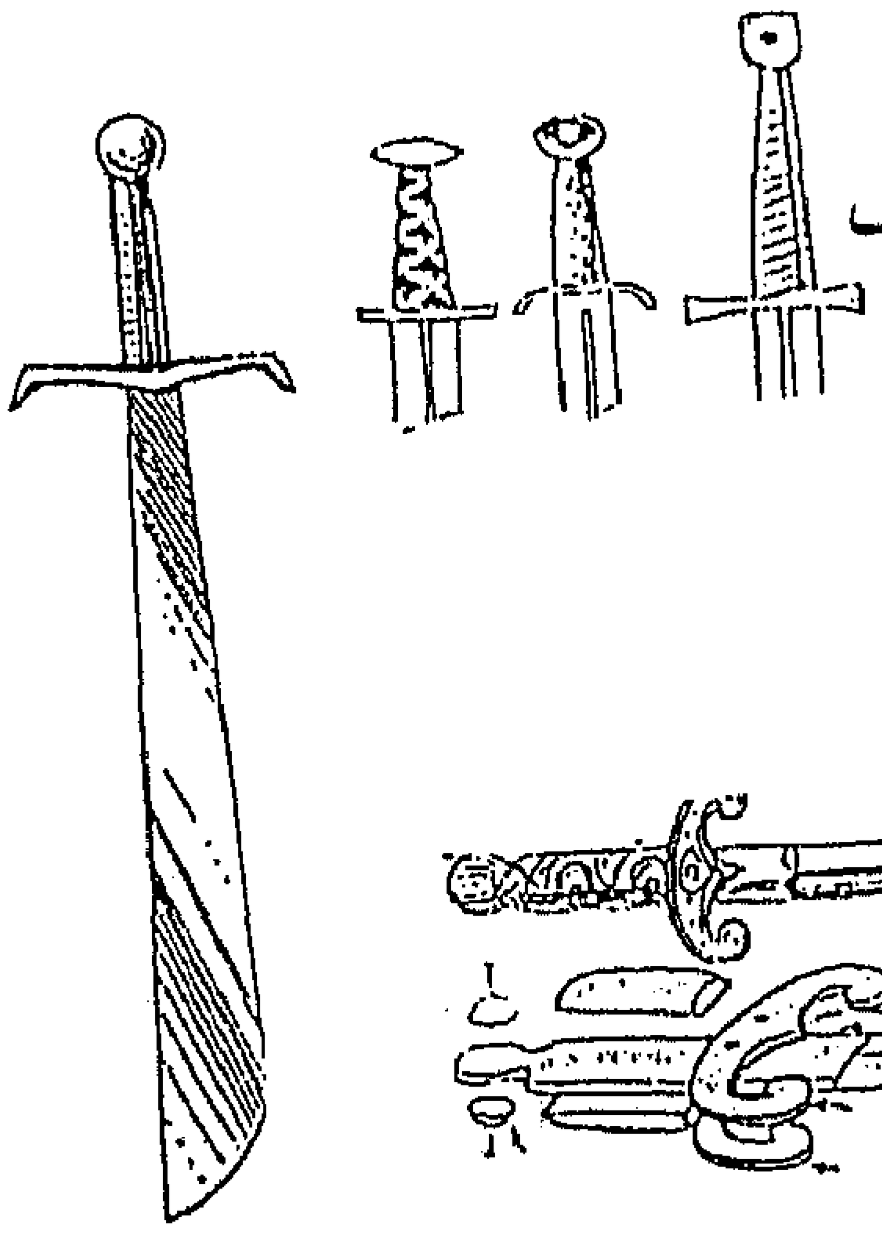
لعمل نصل السيف يستخدم خشب ذو سمك متساو
ويرسم خطوط من كل ناحية لتحديد درجة الانحناء
الخاصة بالنصل ويتم (نشرها) للوصول للشكل الحاد المطلوب

قطعتان من الفوم مركبتـان بلصـقهما سـوياً
وتلصق في الحزام الجلد



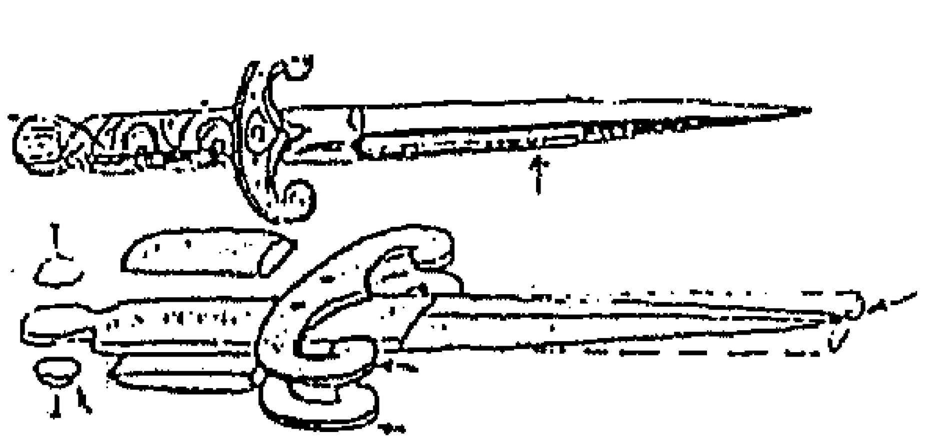


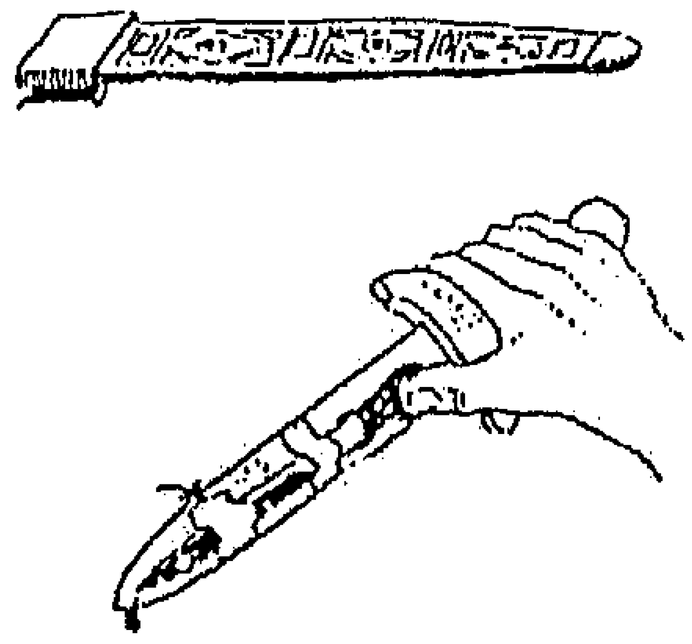
أشكال متنوعة من سيوف الفرسان
وهي سيوف مدببة الطرف من الخشـب أما
المقبض من مادة الـ"Paper Mache" مثبته عليها
زخارف لتأكيد العصر المنتمي إليه ويتم إضافة أسلاك للمقبض



اشكال متنوعة لمقابض السيوف

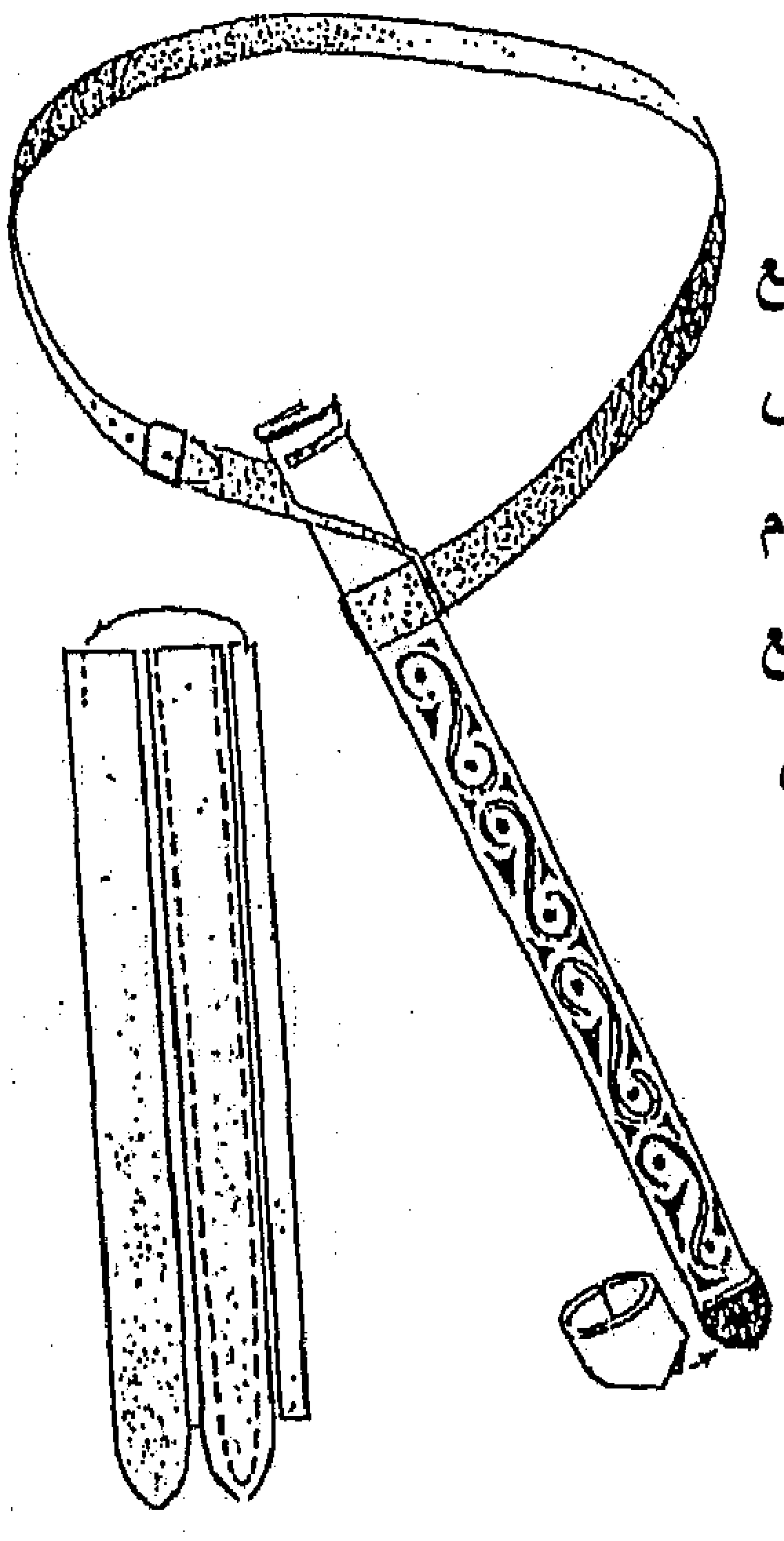
خنجر ذو نصل حاد



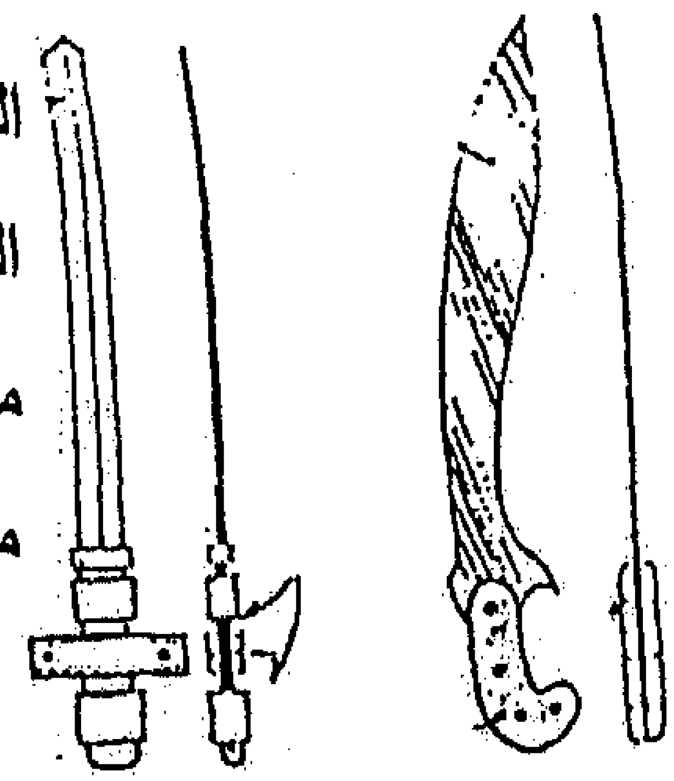


أجزاء من خشب البلسا مثبتة بعضها مع بعض
بمسامير صغيرة

طريقة عمل الحد الدامي



غمد خاص بالسيف ويصنع
من الجلد مع عمل بعض
الزخارف عليه ويثبت بحزام
الزي المسرحي وله وضع
معين يميل فيعطي شكل
مميز للسيف



أسلحة ذات نصل مرن من اللدائن ومطلي
باللون الفضي ومقبض من الخشب وليونته
المقصود بها استعمالها في المشاهد
القتالية فتعطي الإحساس بأنه تم قتل الخصم

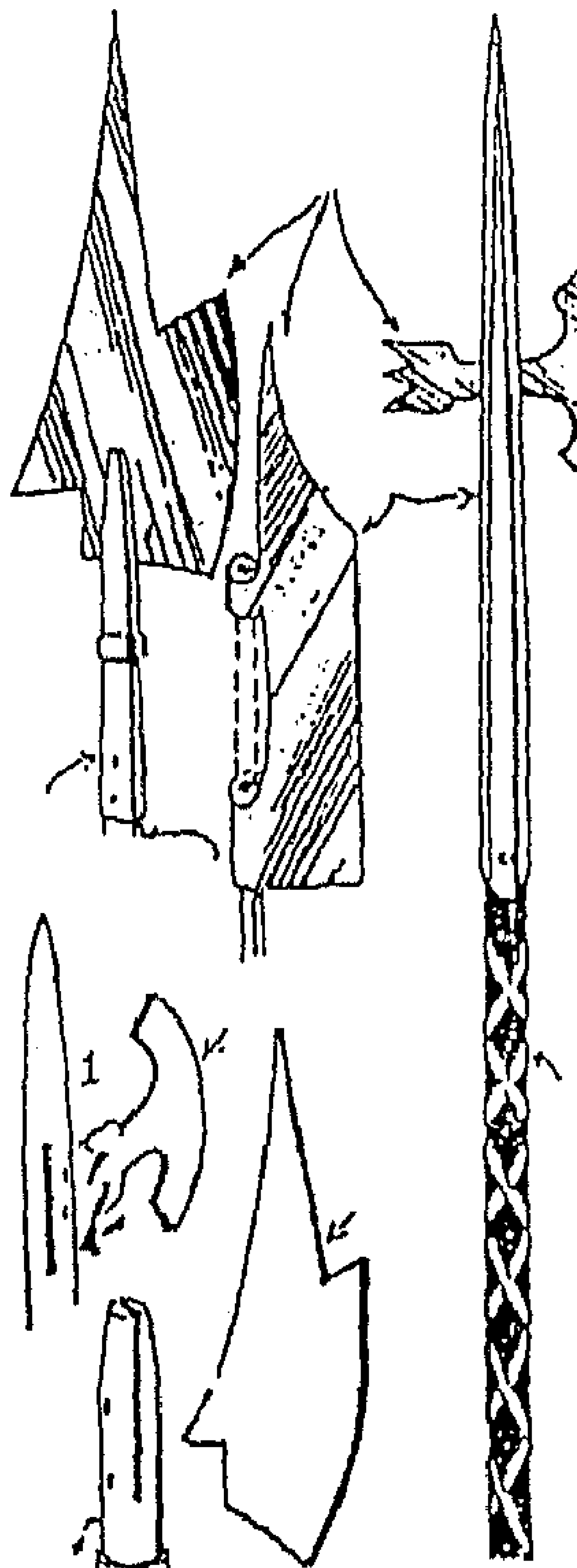
شكل (٨٩)
أشكال متنوعة من لمقابض السيوف

رماح وحراب

شكل (٩٠)

أسلحة على شكل أعمدة يتراوح
قطرها من ٢٥مم إلى ٣٥مم.

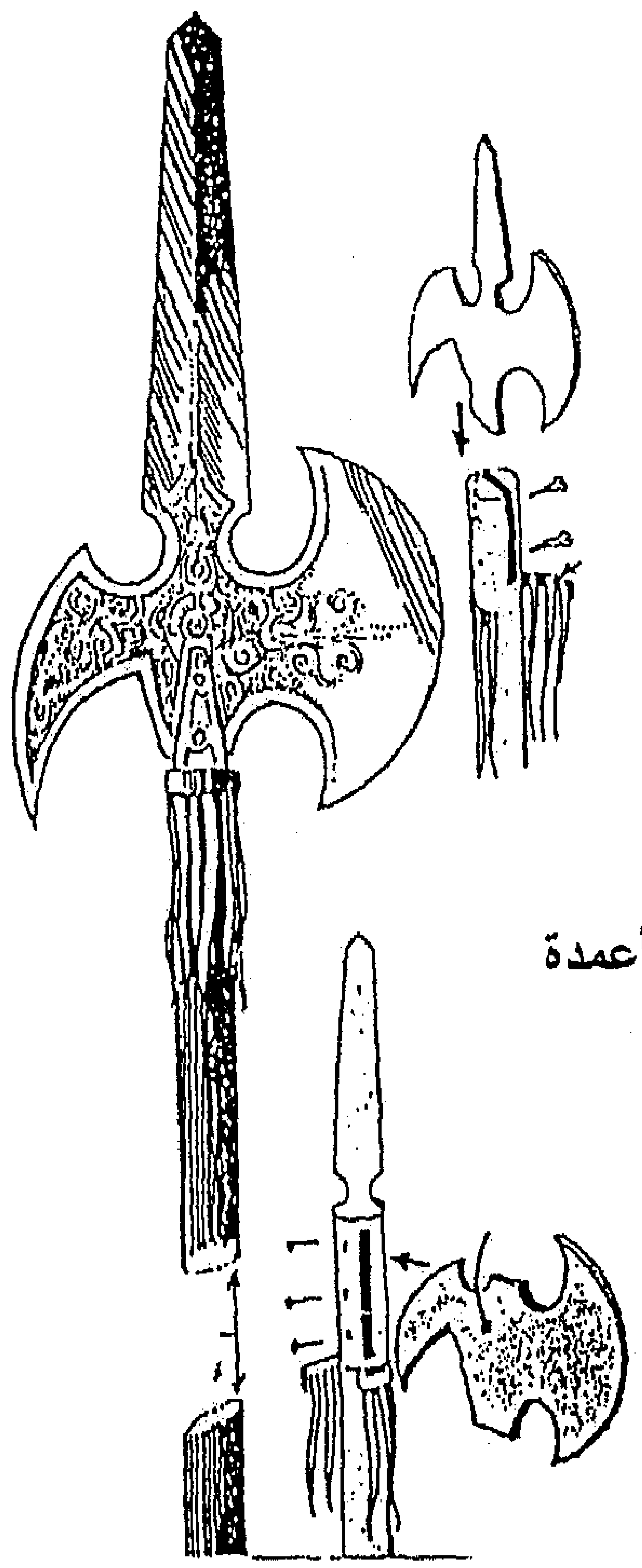
تشكل رؤوس هذه الأسلحة على قطـــع منفصلـــة دائرية خشبية ثم توصل بالسهم أو القضيب الخشبي (Dowel) من الداخل، أما الرؤوس الأكبر تكون من قطعتين أو أكثـــر من خشـــب البلسا، ويحـــدد بالأسلاك فتكون على شكل رأس الرمح المـــدبب.



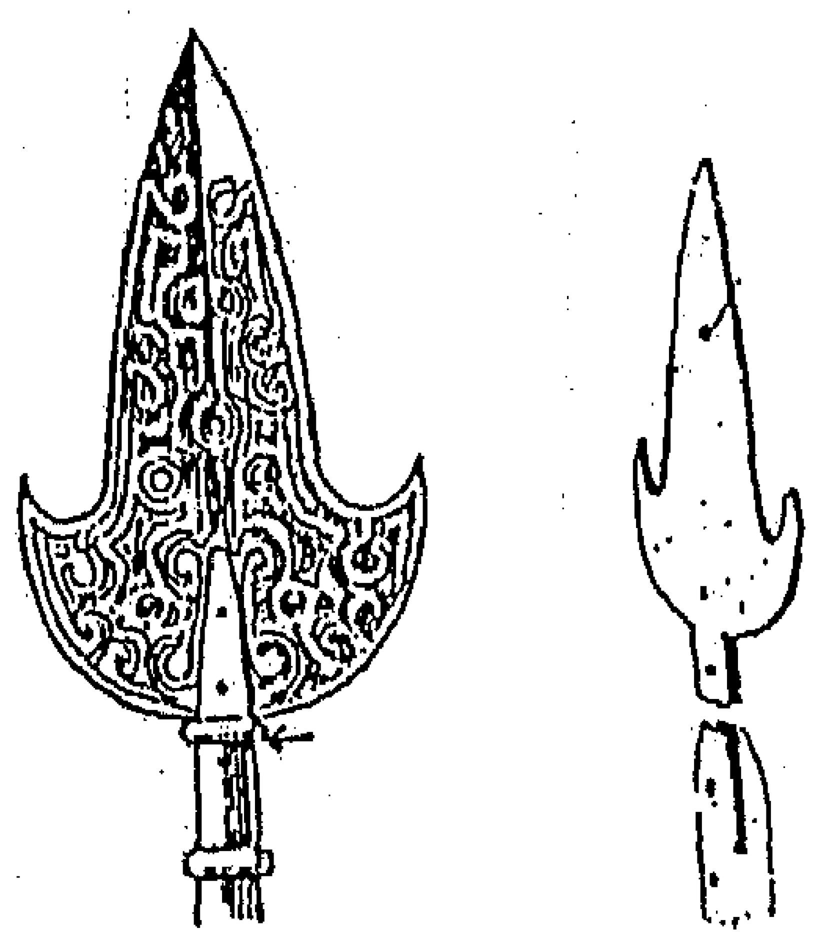
رماح ذات نصل



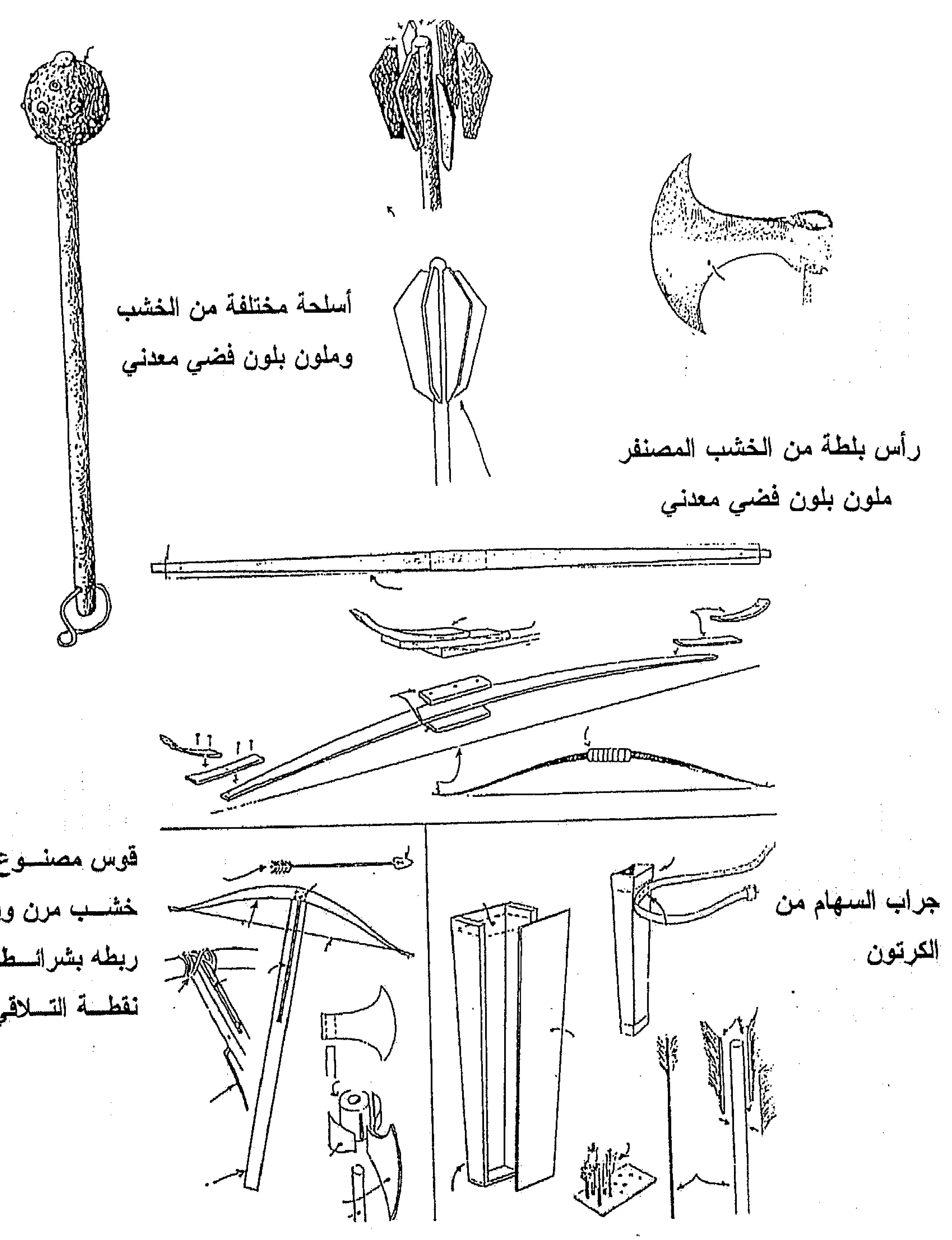
رمح مدبب



أسلحة تتخذ شكل أعمدة

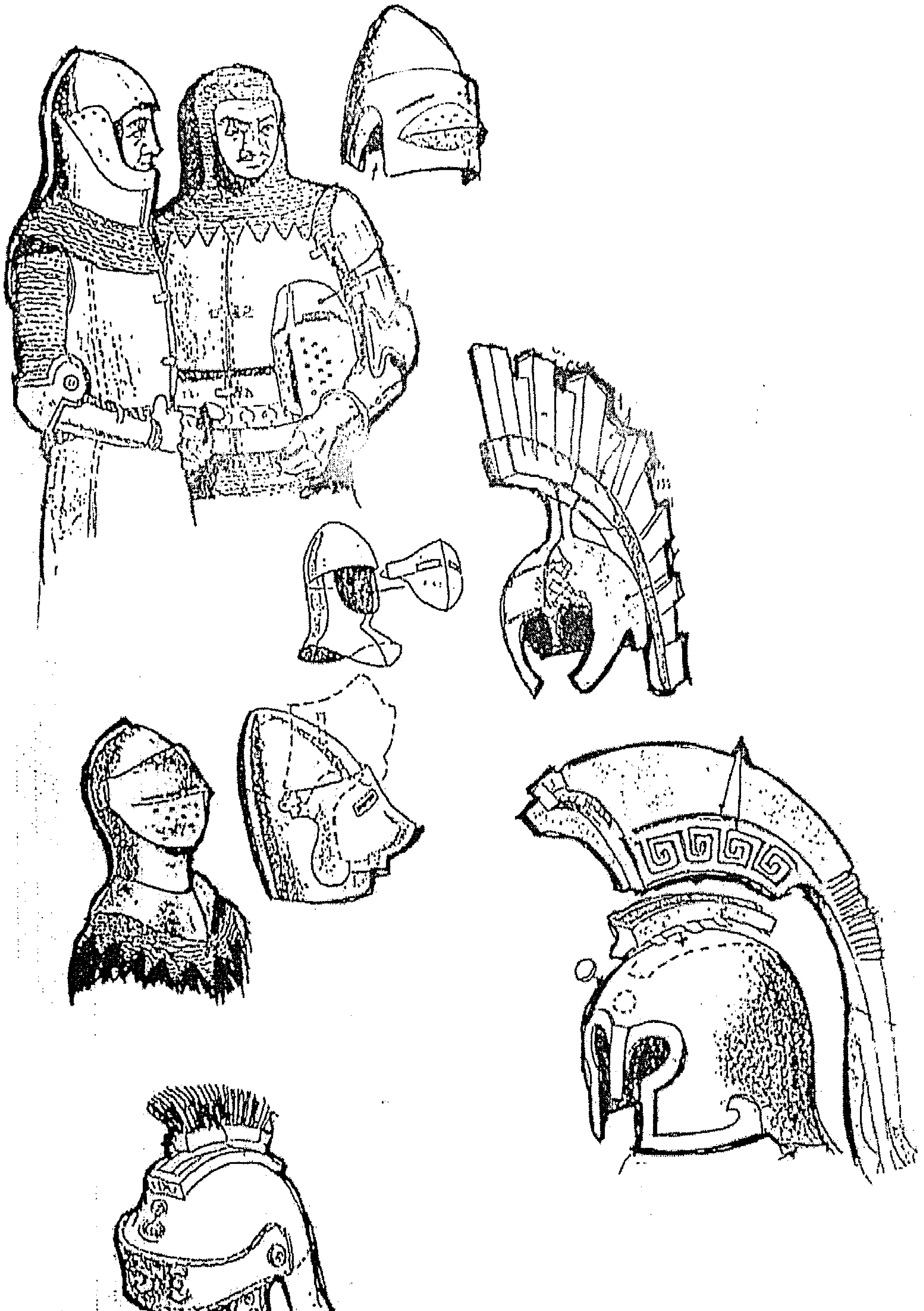


سهام تستخدم في الاحتفالات وذلك . لزخارفه العديدة



شكل (٩١)

أشكال متنوعة من الأسلحة



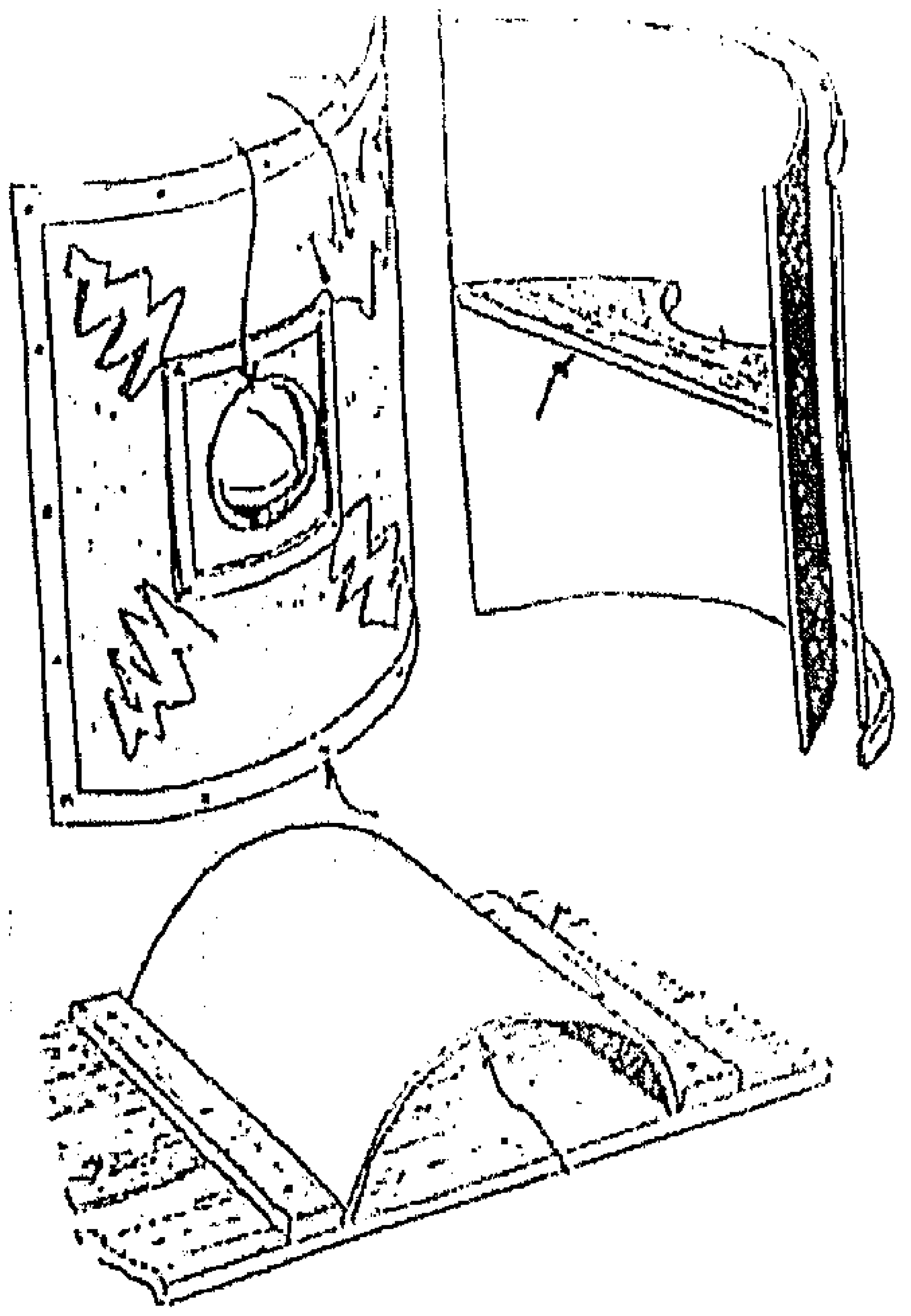
شكل (٩٢)

الخوذات الحربية الرومانية

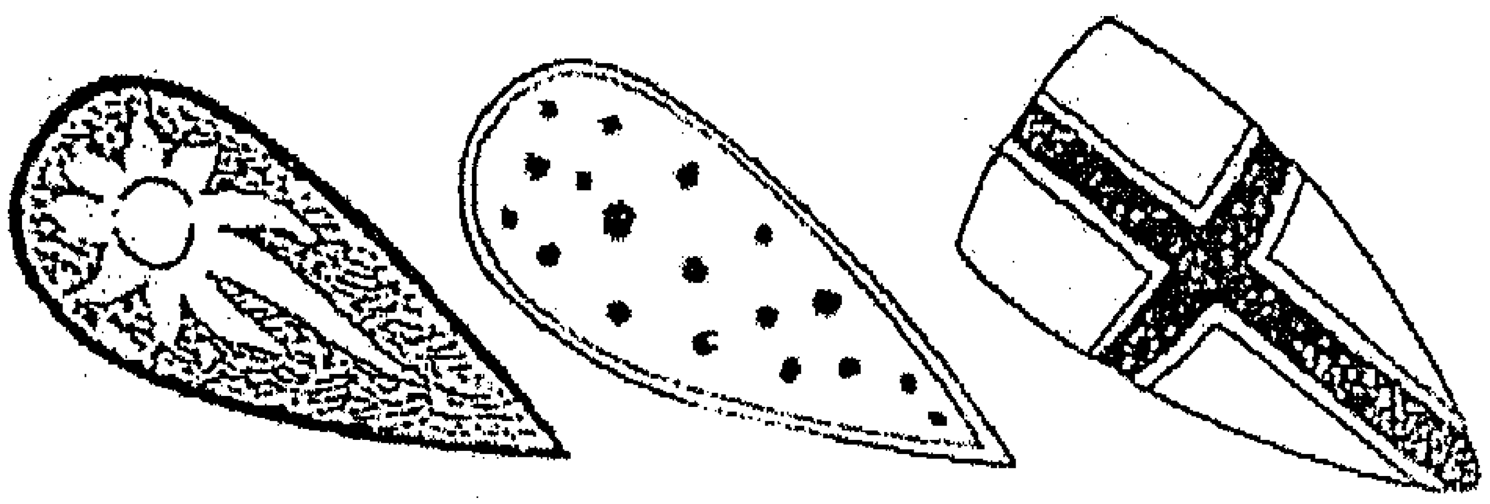
أشكال مختلفة من الخوذات الحربية مصنوعة من الفايبر جلاس

يضاف إلى بعضها ألياف صناعية ملونة، وتلون الخـوذ

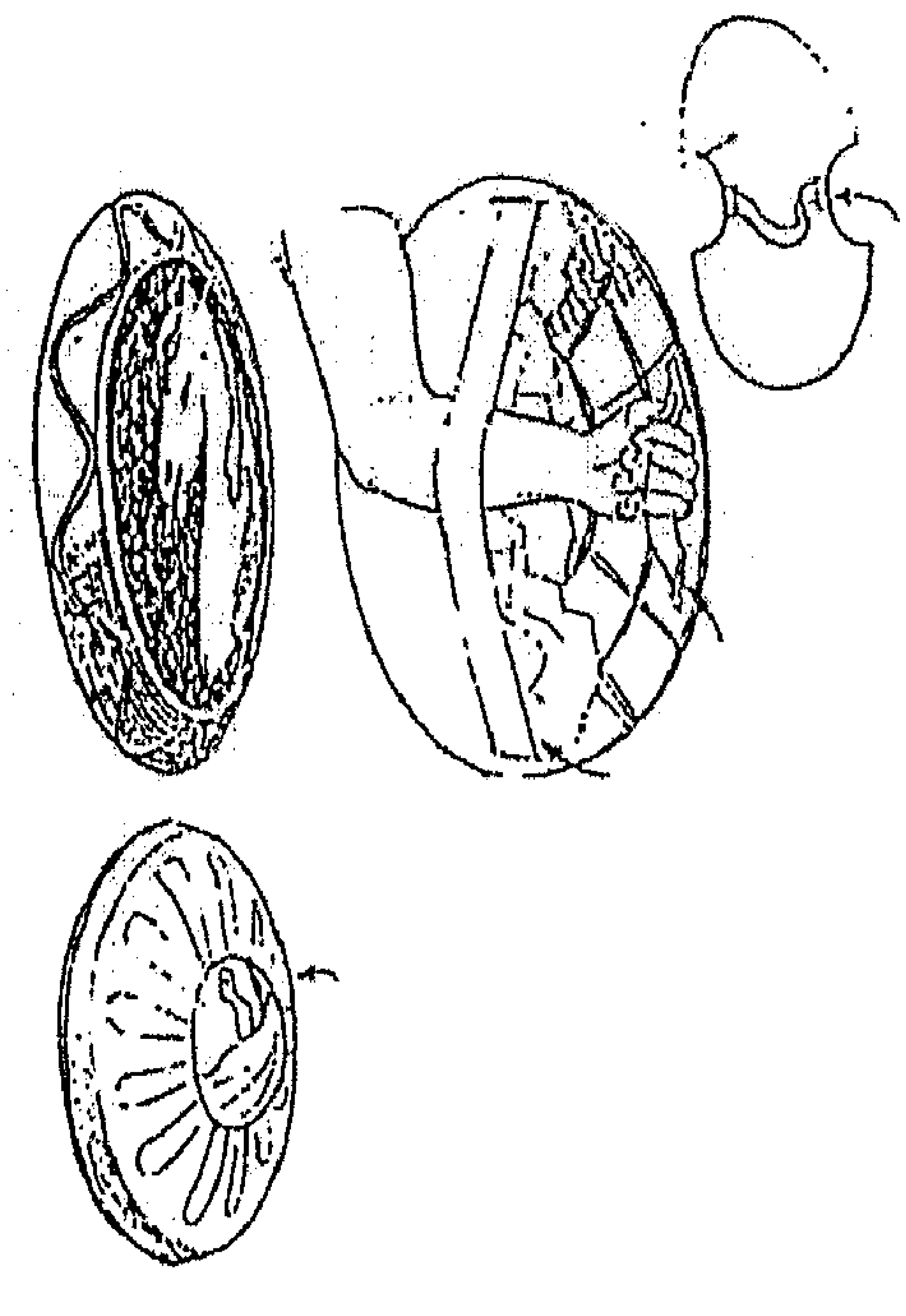
دائماً باللون الفضي لتعطي التأثير المعدني لها.



درع مصنوع من الكرتون المقوى. ولعمل الانحناءات فيمكن تطويع الخامة على البخار (بخار الماء) ثم تترك لتجف في نقطتين ثابتتين حتى نحصل على الشكل المطلوب. ويثبت به إطار خارجي.



دروع ليحملها الجنود باليد وهي ذات استطالة وعليها رسوم توضح انتمائها لأي الفرق العسكرية التاريخية.



درع دائري مصنوع من أسلاك مقواة وعليها سلك حديدي ثم يغطى بخامة الـ"Paper Mache" فوق بعضها البعض بعد أن تجف يلصق الشريط الخلفي الذي يسمح للمثل الإمساك به وعلى الوجه ترسم زخارف في الإطار الخارجي وتصنع رسوم داخلية عليها شعار الفرقة العسكرية.

شكل (٩٣)

أمثلة لدروع يدوية.

يتضح من الزي الحربي اليوناني شكل من أشكال دروع الصدر، فزي الضابط اليوناني. يصنع في المسرح من اللباد المطلي ثم يطلى باللون الفضي ليعطي تأثير الصفيح. أما زي الجندي فيمكن أن يصنع من الجلد المحاك ببعضه البعض وتثبت على الأكتاف قطع من الزخارف ذات أشكال متعددة وأحجام متقاربة تصنع بقالب خاص ، وتعطي تأثير القطع المعدنية التي تثبت في الزي الحقيقي للجندي كما نرى الدروع الخاصة باليد والأخرى المثبتة في الأقدام

جندي يوناني بالزي الكامل



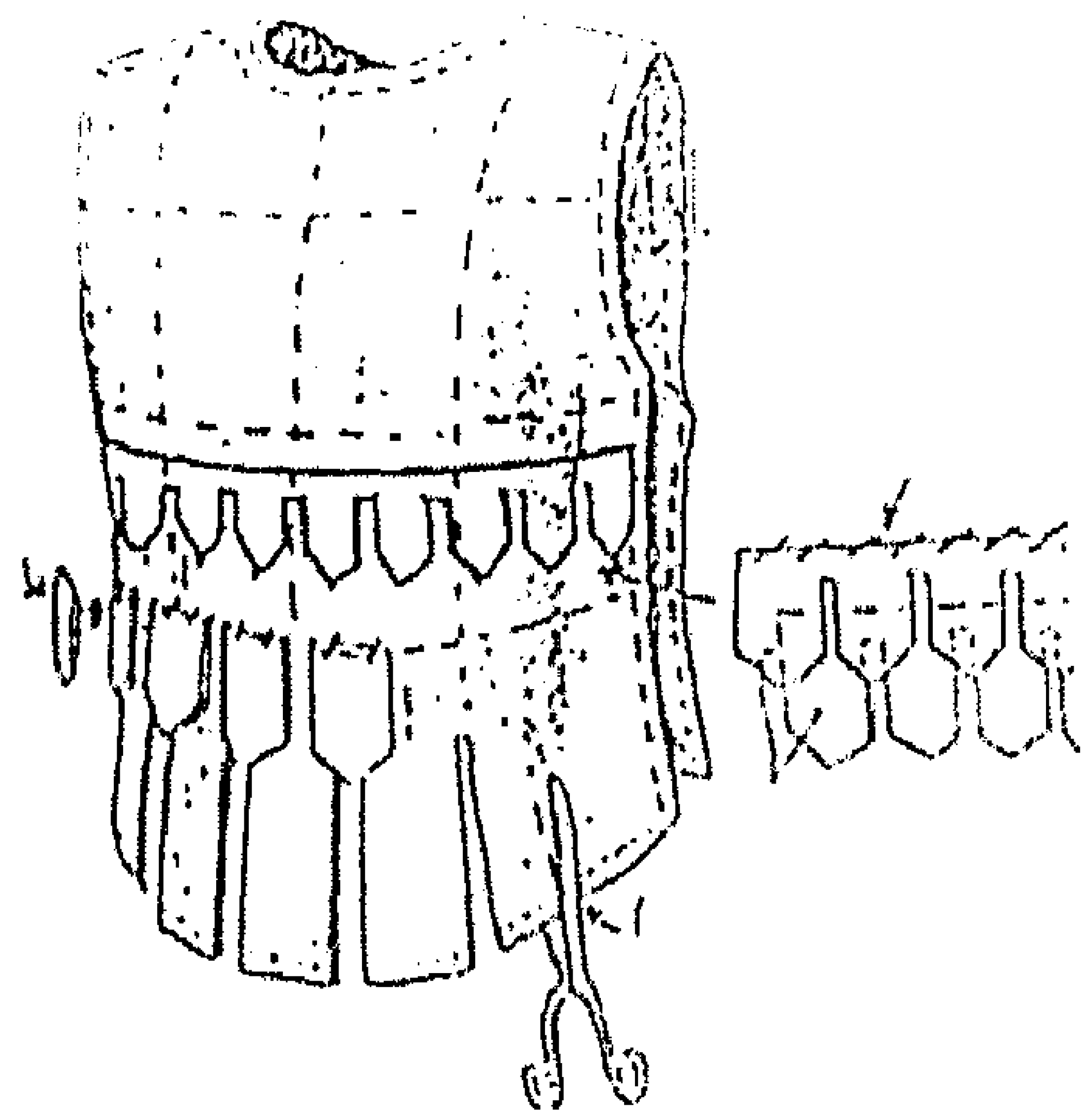
ضابط يوناني بالزي الكامل



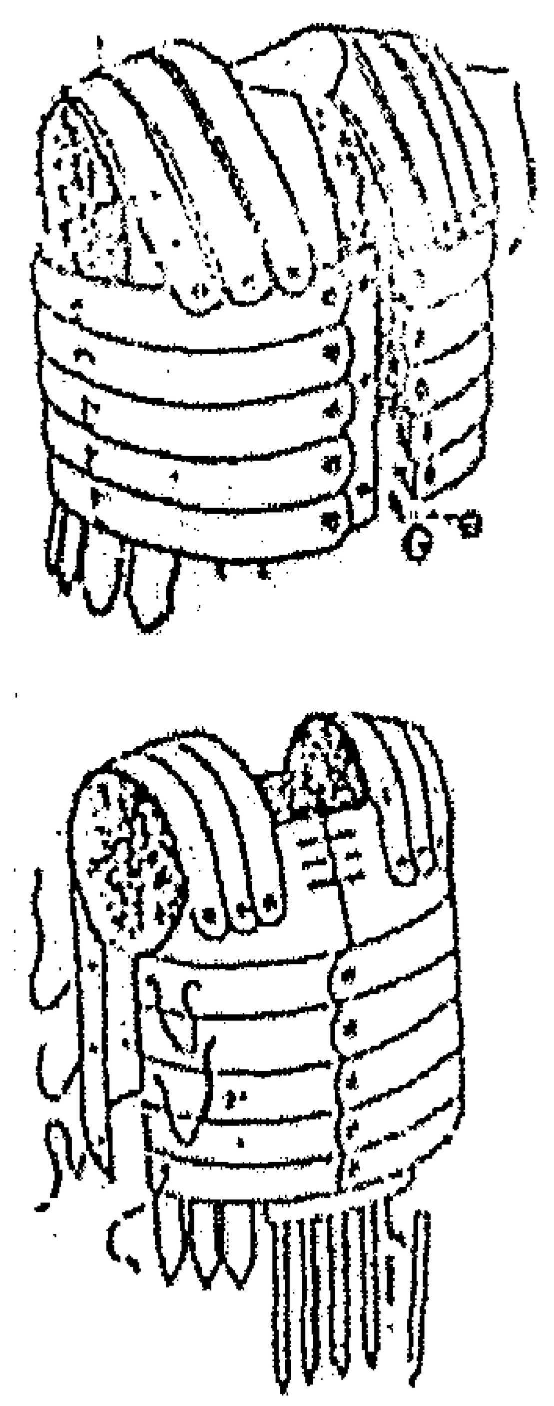
زيان كاملان لجنديين رومانيين
يتضح بهما الدروع الصدرية وتصنع
في الواقع من شرائح من الصفيح
لحمايته أثناء القتال، ولكن في المسرح
تصنع من اللباد بعد طلائه بالغراء ثم يلون
بألوان فضية ويرسم عليه الشعار الخاص به

زي كامل لجندي روماني   زىكامل لضابط روماني

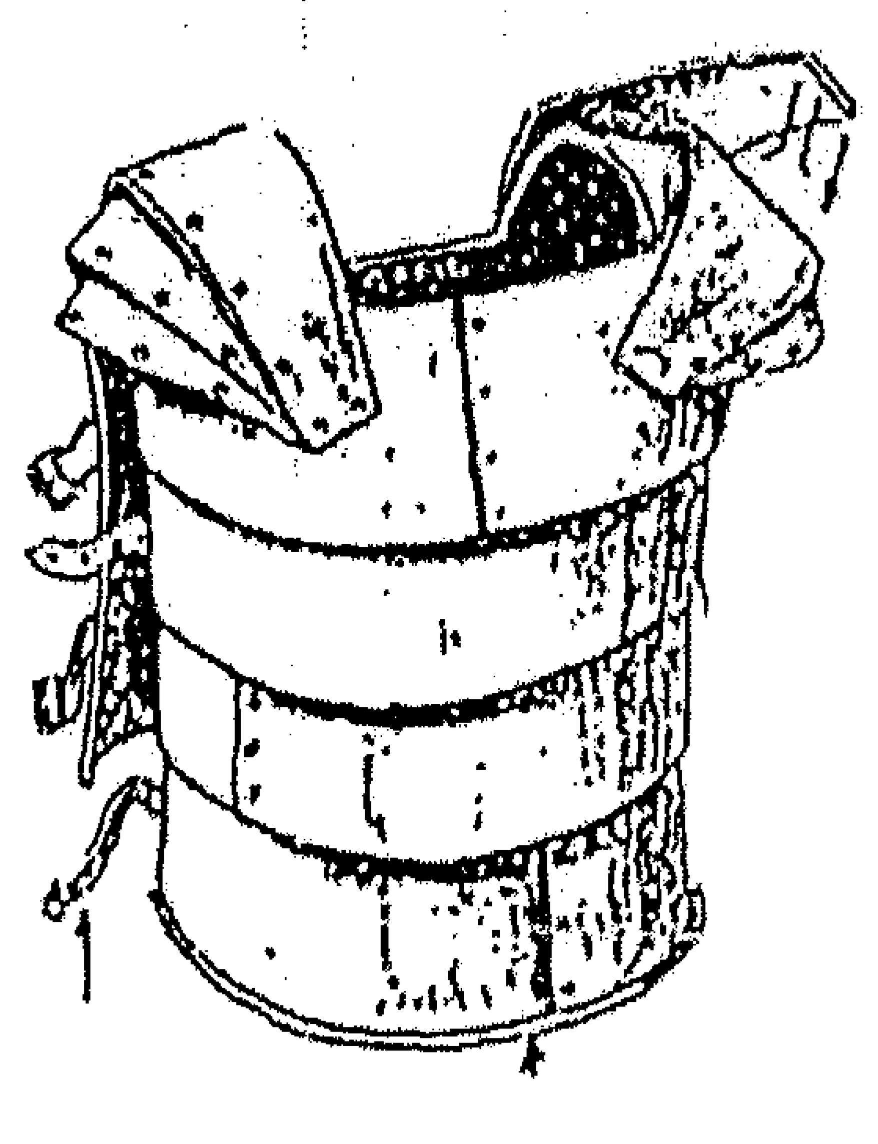
شكل (٩٤)
طريقة عمل دروع الصدرية



صدرية من الجلد ويتم حياكة أجزاء صغيرة عليها لإضفاء شكل الصدرية الحربية عليها

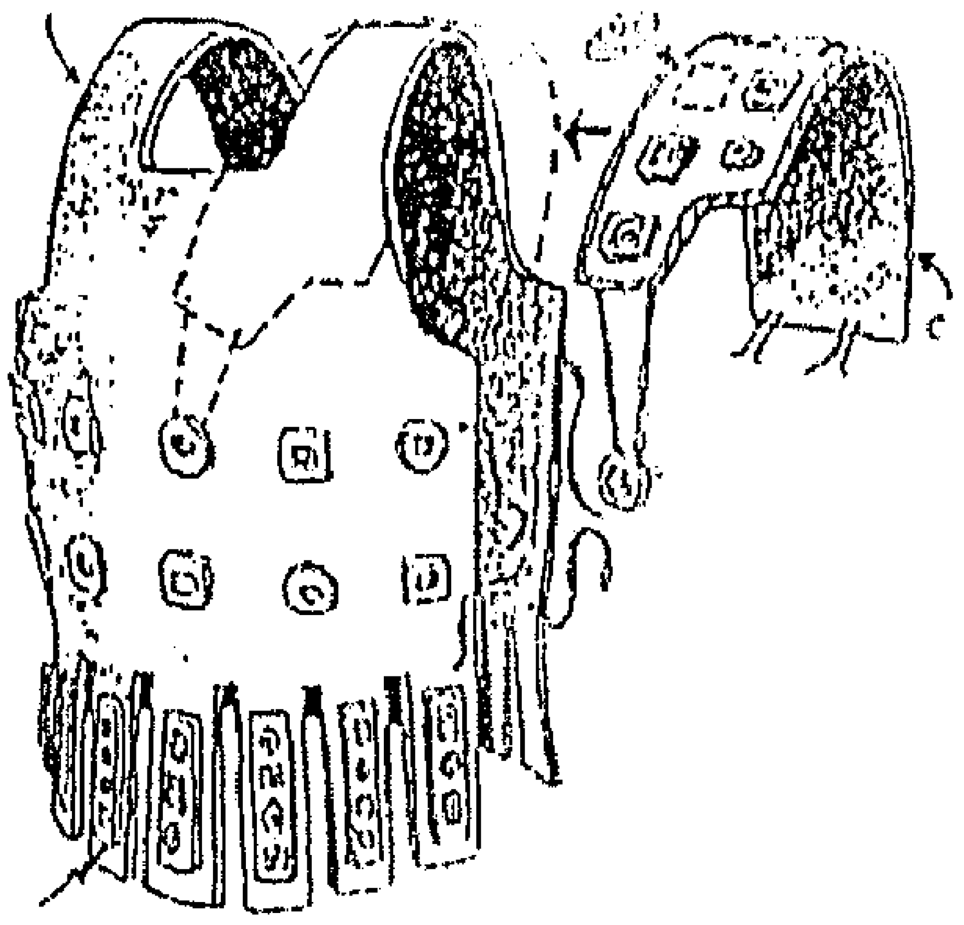


صدرية من الجلد (وهي عبـــارة عن شرائـــح مثبتة على طبقة من القماش السميك بدبابيس مكتب ومع عمل أزار أمامية عليها وحياكـــة قطع صغيرة طولية أسفل أطراف الصدريـــة)

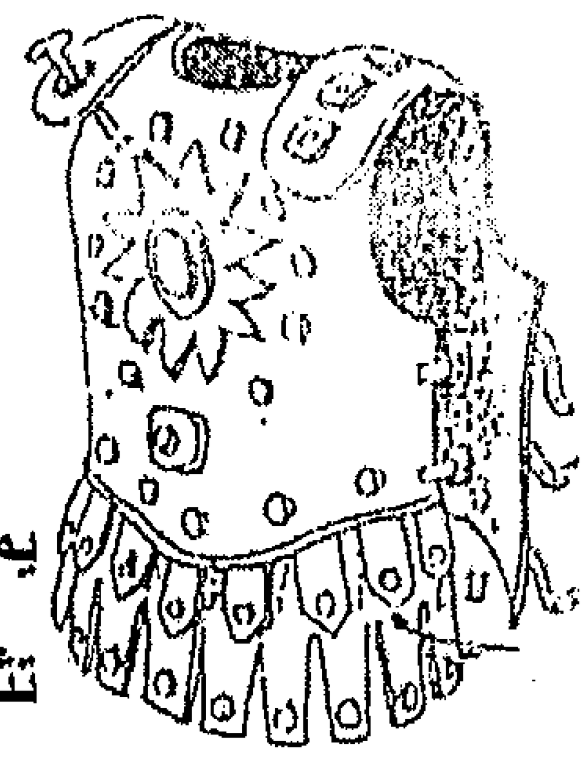


صدرية من اللباد المطلي بطبقة من الغراء (وهي عبارة عن قطع طولية مثبتة بشكل عرضي ومحكمة بشرائط جانبية تستعمل في الأحكام حول جسد الممثل)

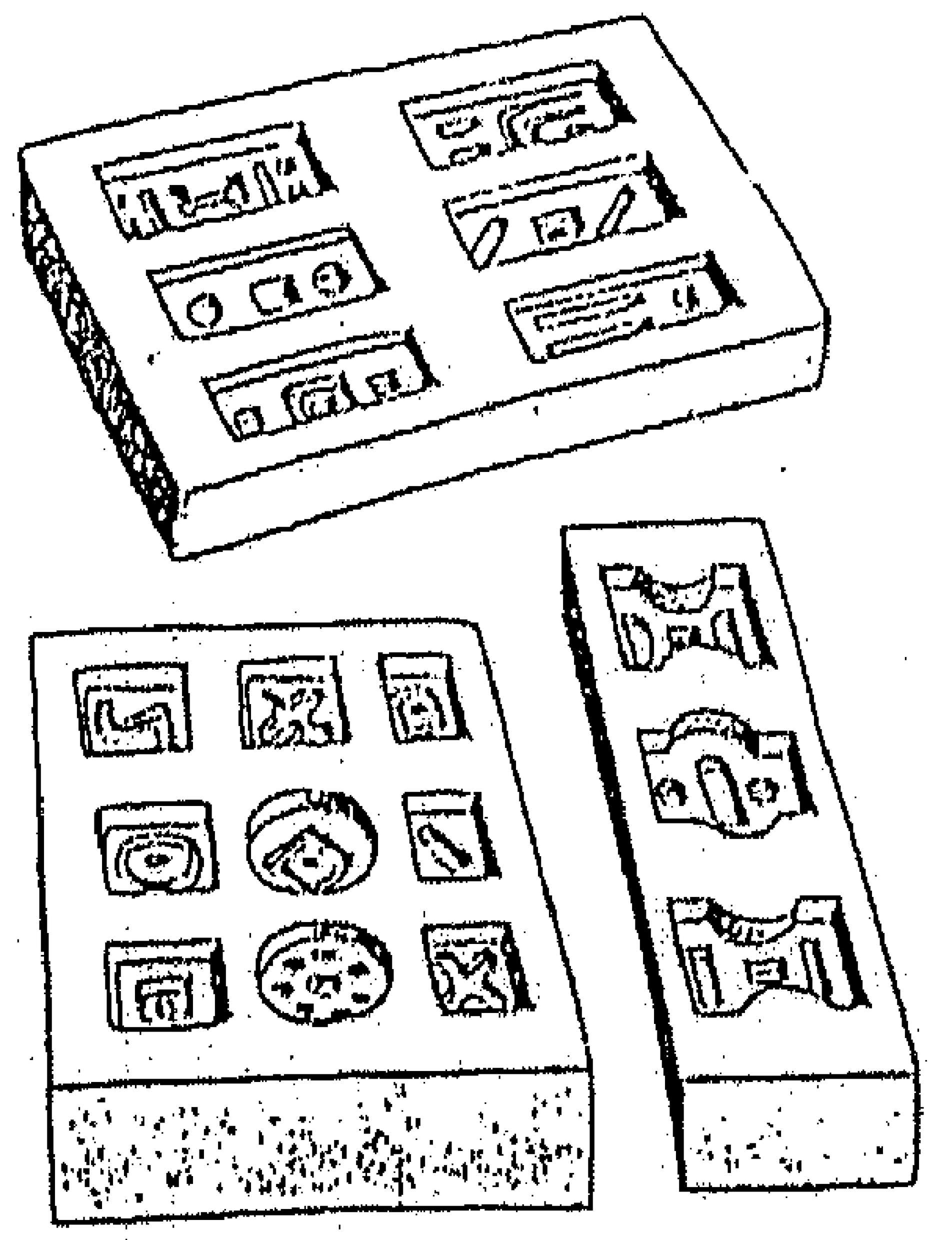
شكل (٩٥)
أمثلة لدروع صدرية



يصنع هذا الدرع في ورشة الملابس والإكسسوارات من اللباد بعد طلائه بالغراء ثم يطلى باللون الفضي وتثبت عليه القطع الزخرفية ويثبت شريط بالمادة اللاصقة وفي الجوانب شرائط لإحكام الإغلاق ولتثبيت القطعة الخاصة بالأكتاف بدبوس مكتب



يمكن صناعة هذا الدرع الصدري للمسرح من الجلد. فبعد قص أجزائه تثبت على الدمية ويتم طلاؤها بمادة بلاستيكية فيأخذ الشكل الخاص بالدمية . ثم تثبت عليه قطع من القوالب الخاصة بالزخارف ويتم طلاؤها باللون الذهبي وتثبت في الزي وفي الجانب يغلق بشرائط



أشكال لبعض القوالب الخاصة لعمل زخارف متعددة

شكل (٩٦)

أمثلة لدروع صدرية

٢. دور الماكياج كعنصر تشكيلي لأبعاد الشخصية الدرامية:

يلعب الماكياج دوراً حيوياً في تصميم ملامح الوجه بما يتفق مع خصائص فهوالشخصية .(وفنان الماكياج يساعد الممثل على تعميق طاقاته التعبيرية بخطوطه التشكيلية القوية) ، فهو ينطق وجهه بإيحاءات تغنيه عن أي افتعال أو مبالغة في الأداء، ويمكن لفنان الماكياج من خلال الألوان أوالأصباغ أوالظلال أن يتحكم في حجم الذقن أو الأنف أو الوجنتين أو الشفتين أو الجبين كما يتحكم أسلوب تصفيف الشعر في حجم الوجه أو طوله [١].

كما يلعب الماكياج دوراً هاماً في الإشارة إلى الأصول العرقية للشخصيات وثقافاتهم المختلفة، كالهنود الحمر مثلاً حيث يكون لهم دائماً ماكياج خاص بهم.

وقد يستخدم الماكياج أحياناً في تجسيد وتدعيم الصورة السائدة للأنماط المسرحية فيلتزم بالتوقعات المعتادة لدى المشاهد، لكنه أيضاً قد يخالفها في أحيان أخرى ويطرح صوراً مناقضة لها، وفي الحالتين يكون هدف الماكياج هو محاكاة الصورة النمطية السائدة في الواقع بأكبر قدر من الصدق.

أما إذا أختار مخرج العرض المسرحي أن يتحدى الأنماط السائدة فقد يختار لدور "ريتشارد الثالث" مثلاً ممثلاً جميل الوجه ممشوق القوام خالياً من العاهات، على عكس الشخصية تماماً، وبهذا يخالف العرف السائد في الميلودراما والذي يربط دائماً بين الطبيعة الشريرة والتشويه الجسدي [٢].

ورغم قيمة عنصر الماكياج في العرض المسرحي فإن المبالغة فيه قد تحوله إلى سلاح ذي حدين فيسرق الأضواء من الممثل ويصرف عنه الأنظار . تماماً مثل الملابس المسرحية.

الإضافات التشكيلية للماكياج:

يحتاج الماكياج المسرحي إلى عدة أساليب للحصول على التأثير المطلوب، فهناك الصباغة والألوان لإضافة الخطوط والثنايا أو لتغيير ملمس البشرة أو تغيير الملامح ، كما يمكن إضافه الأجزاء الصناعية لتكملة الماكياج. ويجب مراعاة أن الماكياج مبني على التأثير البصري للضوء والظلام [٣].

وليس من الضروري على الممثل أن يلبس قناعاً أو بدله لدمية ما حتى يغير شكله، فالماكياج يمكن أن يؤدي هذا الغرض بمنتهى الدقة والمصداقية . فباستخدام البودرة الملونة وأصباغ البشرة والشعر المستعار، وإضافة القطع والأطراف الصناعية المصنوعة من مادة "اللاتكس" ، التي تتميز بتعدد الأشكال كشكل (٩٧) وبشكلها المقارب لبشرة الإنسان، يمكن تغيير شكل الممثل بطريقة غريبة مبهرة، ليس هذا فقط وإنما يمكن عمل تأثير جرح السكين أو الرصاص، أو تقليد البشرة المحروقة أو المتأثرة بمرض ما، أو إضافة البثور والأنف غريبة الشكل والأذن وغيرها.

ومن أمثلة الأعمال الفنية التي كان الماكياج فيها ضرورياً – حيث كان الوجه المشوه يلعب دوراً أساسياً – المسرحية الغنائية "شبح الأوبرا" والتي ظهر فيها البطل وهو يخلع قناعه ليظهر وجهه المشوه،

---

[١] د.نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٢٢٨.

[٢] جوليان هيلتون – نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق ، ص ١٥٢.

(3)Martin Janis, Stage Makeup Techniques, p.6.

ومن المفارقات الجادة قد يستغرق تنفيذ الماكياج هنا عدة ساعات بالرغم من أن هذا التـــأثير لـــن يظهـــر للجمهور إلا لعدة لحظات خلال أحداث المسرحية.



شكل (٩٧)

دور الأقنعة و المكياج فى إكساب الوجه تعبيرا وأشكال مختلفة

والماكياج المسرحي لا يقتصر فقط على الماكياج الخاص بالوجه وإنما هناك أيضاً الماكيـــاج الـــذي يتم وضعه على جسم الممثل والذي ظهر بكثرة في العروض التاريخية القديمة وذلك حتى يظهر الممثل فـــي صورة لائقة بالشخصية الذي يقوم بها(أحدب نوتردام). وعموماً فإن استخدام ماكياج الوجه على خشـــبة المسرح له أسباب وأهداف متعددة أهمها إظهار وجه الممثل في شكل حسن (لـــيس ضـــرورياً فـــي شـــكل طبيعي) محدد الملامح بشكل جيد حتى تظهر الشخصية بوضوح للمشاهد الذي يكون جالساً علـــى مســـافة بعيدة، بالإضافة الى هدف تحقيق شكل الشخصية بكل ملامحها بواسطة الحيلة.

أنواع الماكياج:

١. مكياج الوجه **Face Makeup**:

أ. الماكياج الطبيعي **Straight Makeup**:

يكون هدف الماكياج هو إظهار وجه الممثل كما هو في الحياة العادية بالرغم من كونه علـــى خشـــبة المسرح، مع ارتداء الأزياء المعبرة والشعر المستعار مع تسليط إضاءة خاصة عليه .

ب . المكياج التشخيصي **Character Makeup**:

يستخدم لإظهار وجه الممثل أكبر سناً أو أكثر سمنة أو نحافة. أو لتغيير تعبيـــرات الوجـــه ليظهـــر ملائكياً أو شريراً أو حتى تغيير سمة الجنس أو العنصر. ويعد ذلك مجـــالاً واســـعاً فـــي التشـــكيل الدرامي.

ج . الماكياج الطرازي Stylized Makeup:

يتحدد تبعاً لطراز العرض، ففي حالة ما إذا كان طراز المسرحية دراما إغريقية، فإننا نجد أن الأزياء تظهر وكأنها منحوتة في الحجر، لذلك لا يجب للماكياج أن يظهر طبيعياً وإنما يجب أن يظهر وكأنه متأثراً بالجو الإغريقي، وهكذا ..

د. الماكياج الخيالي Fantastic Makeup:

ونجده أكثر ملاءمة في الأوبرا والباليه عنه في الدراما، إذا كان الممثل يجب أن يظهر مثل عروسه خشبية، أو كأنه رسم "لبيكاسو" فيجب أن يظهر وجهه كذلك وعموماً فإن التفاصيل أحياناً ما يتم إظهارها في الأزياء، وتبعاً لذلك فإن الماكياج يتكيف مع الزي [1].

ومن الملاحظات الهامة التي يجب مراعاتها هي كيفية استغلال الماكياج للوصول إلى التأثيرات المختلفة، فأي خط أو ظل يوضع على وجه الممثل يكون له معنى كبير جداً وتأثير عميق. كما أن الهدف الأساسي للماكياج الطبيعي هو ضبط لون الوجه بحيث يتناسق مع الإضاءة المستخدمة على خشبة المسرح وزوايا سقوطها واتجاهها، فالماكياج يتأثر كثيراً بالإضاءة خاصة الإضاءة السفلية **Footlight**.

٢. ماكياج الجسم Body Make-up:

- ويتم فيه عمل ماكياج لكل أجزاء الجسم ماعدا الوجه، فنجد في ملابس القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أن الملابس كانت ضيقة عند الأكتاف والوسط، وفي حالة ظهور الأكتاف يجب عمل ماكياج مناسب لها بحيث تظهر البشرة باهتة اللون وغير سمراء بفعل الشمس، مع استخدام لون أبيض يميل إلى الوردي لتلوين كل أجزاء البشرة الظاهرة بما في ذلك ظهر اليدين والكف والظهر العاري، وهذا اللون يعطي تأثيراً جميلاً، مع مراعاة أن تكون درجة لون الجسم أفتح درجة عن لون الوجه لأن الوجه يتعرض أكثر للشمس.

- الماكياج العنصري للجسم Race Body Makeup في حالة التعبير عن شخصية عنصرية شرقية من سكان البحر المتوسط أو زنجي، فكل جزء من الجسم يكون ظاهراً للمشاهد، ولذلك يجب تلوينه بلون الوجه (الوجه يكون أغمق قليلاً) بالإضافة إلى تلوين البشرة مع إضافة ما يؤكد ملامح الشخصية، فيمكن إضافة الشنب أو الشعر أو الذقن المستعار، ويمكن تغيير شكل الأنف وجعله معقوفاً مثلاً بدلاً من الاستقامة، كما يمكن المبالغة في السمنة بوضع تنجيدات مناسبة ليظهر الممثل بوزن زائد[2].

---

(1)Philippe perrottet, Practical stogie make-up, P.7.
(2)Philippe Perrottet, Praciocal Stage makeu,p P.8

الفصل الثالث

دور المصمم في إحداث التوازن التشكيلي بالضوء واللون على المناظر والأزياء.

- الخلفيات والديكور والإضاءة وأثرها في إثراء الزي المسرحي.
- اللون وأثره في إحداث التوازن التشكيلي من خلال الديكور والأزياء.

١ – الخلفيات والديكور والإضاءة وتأثيرها في إثراء الزي المسرحي:

على مصمم الأزياء مراعاة وحدة وتكامل العمل ، خاصة إذا كان العمل يمثل حقبة تاريخية معينة وإذا كان مصمم الديكور والخلفية المسرحية مختلفاً عن مصمم الأزياء فيجب أن يكون الاثنان على اتصال مباشر وتفاهم حتى لا تتعارض ألوان الخلفيات مع ألوان هذا الزي وخاماته ونوعية نسيجه. فالتألق اللوني في الخلفية المسرحية لا يجب أن يطغى على التألق اللوني للزي حتى لا تخلق تضارباً بينها وبين العناصر التشكيلية الأخرى مما يترك تأثيرات سلبية معاكسة على العمل في مجمله.

وعلى مصمم الأزياء تجسيد رؤية المخرج للعمل بشكل عام، وللأزياء بشكل خاص بهدف إبراز جوهر العمل المسرحي .. فالتناسق في التصميم بين الأزياء والماكياج والإضاءة والديكور كلها مجتمعه تعبر عن التطور والنمو الدرامي والزمني للشخصية داخل العمل المسرحي.

علاقة الديكور بالممثل:

يرتبط الديكور ارتباطاً وثيقاً بحركة الممثلين على المسرح فحجم الديكور والإكسسوار والأثاث يحدد نوعية الأوضاع التي يتخذها المصمم عند تصميم زي معين آخذاً في الاعتبار نوعية الحركة التي سيقوم بها الممثل، ومدى علاقة ملابسه بالخلفية الملائمة. ولذلك يعمل المصمم مع مخرج العرض وعادة ما يختارا العناصر الأساسية للأثاث وألوان الأزياء معاً. فعلى سبيل المثال إذا كان لزاما استعمال أريكة في منظر مسرحي فتفاصيل هذه الأريكة لها أهمية كبيرة للممثل الذي يستعملها، وتطرح تساؤلات مثل: هل ظهر الأريكة له الارتفاع الملائم مع الزي والذي يتيح حركة من خلفه ؟، هل يجب أن تكون الأريكة عريضة لتسع شخصين بينهما مسافة، وهل مساحتها مناسبة لشكل الزي ؟، وهل لونها مناسب للون الزي أم يشبهه فيظهر كأن الأريكة والممثل قطعة واحدة ؟. والأسئلة قد تكون متعددة ولكن ذلك يوضح مدى أهمية تصميم هذه القطعة وملاءمتها للأزياء (1).

والعلاقة الثلاثية بين الشخصية والزي والأثاث والإضاءة مثال نموذجي لارتباط عناصر العرض المسرحي ارتباطاً فنياً متكاملا . كما أن هناك علاقة آلية بين الأثاث والملابس فتصميم الأثاث لفترة زمنية ما، يجب أن يتفق مع تصميم أزياء نفس هذه الفترة والإكسسوارات الخاصة بها . ويعد نموذج التصميم أداة رمزية مشكلة من خط – شكل – كتلة – وملمس وعلى مصمم الأزياء مراعاة تلك الأداة الرمزية عند تصميم الزي حيث تحدث المواكبة لتحقيق العنصر التشكيلي دون تنافر مثال: إذا كان المصمم يرى أن حجرة من طراز "لويس الخامس عشر" ملائمة للحدث الدرامي فعند تخطيطه لهذه الحجرة فإنه لا يراها كاملة إلا إذا زينت بأثاث من نفس الطراز، كذلك الأزياء لابد من ملاءمتها للديكور بحيث لا تضيع معالمها بل تؤكدها.

(1) Willard F. Bell Man, Scene Design, Stage Lighting, Sound, Costume & Makeup, Harper & Row, Publishers, New York, 1983 p.181.

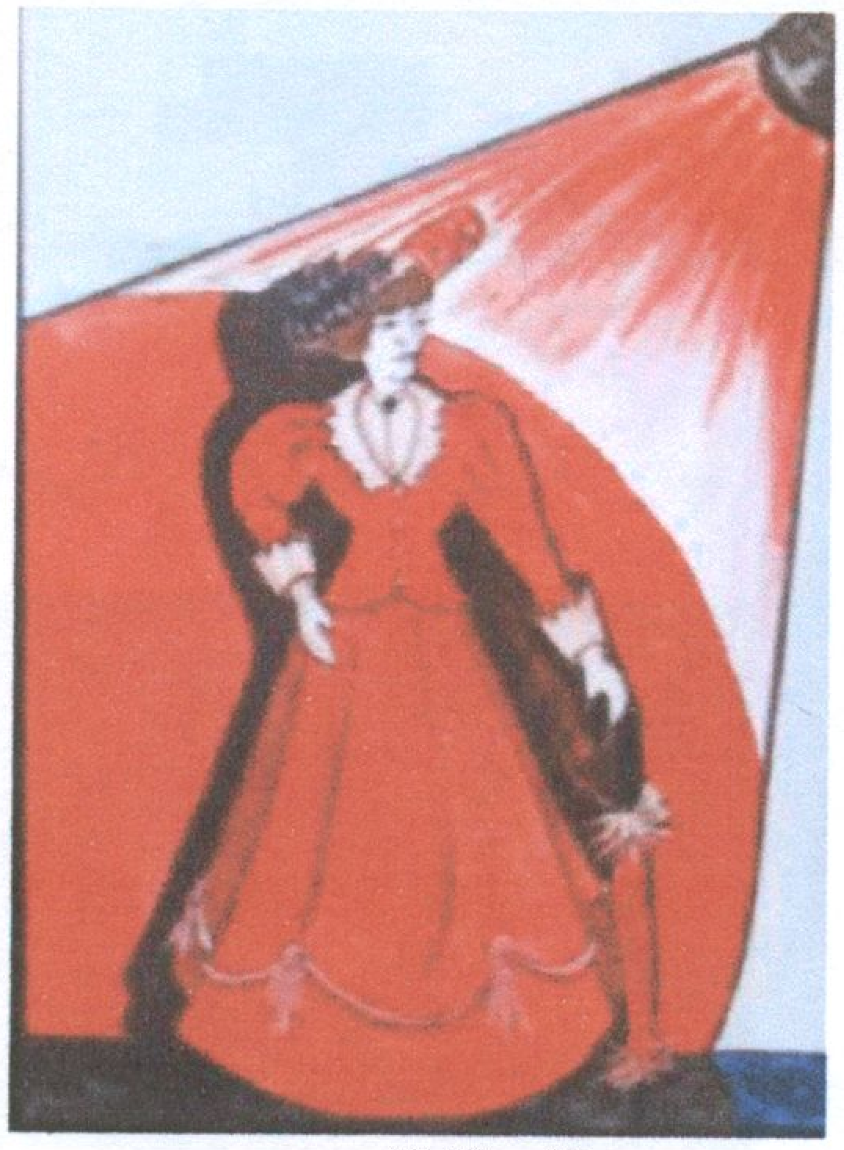
أما فيما يختص بتأثير الضوء الملون على المناظر المسرحية فإننا نتعرض لبعض الأمثلة التي تؤكد العلاقة بين كل منهما وأثرها على اللون في الأزياء و كافة عناصر العرض المرئية [1]:

١. إذا كانت شاسيهات المناظر جوهرية بالألوان الأولية مثل الأحمر والأخضر والأزرق وانعكس عليها الضوء الأبيض فإن جميع الألوان للمناظر تتحول إلى ألوان رمادية على الخشبة.

٢. نفس المناظر ذات الألوان الحمراء والزرقاء، والخضراء إذا ما انعكس عليها الضوء الأحمر، فإن المساحة الزرقاء والخضراء لن تعكس أي ضوء من بُعد ولكن نشعر بصرياً بأن اللون الأحمر تحول إلى مساحة داكنة اللون.

٣. أما إذا أضيئت المناظر ذات الألوان الحمراء، والزرقاء، والخضراء بالضوء الأزرق فإن الألوان الثلاثة للمنظر تتحول إلى ألوان زرقاء قاتمة.

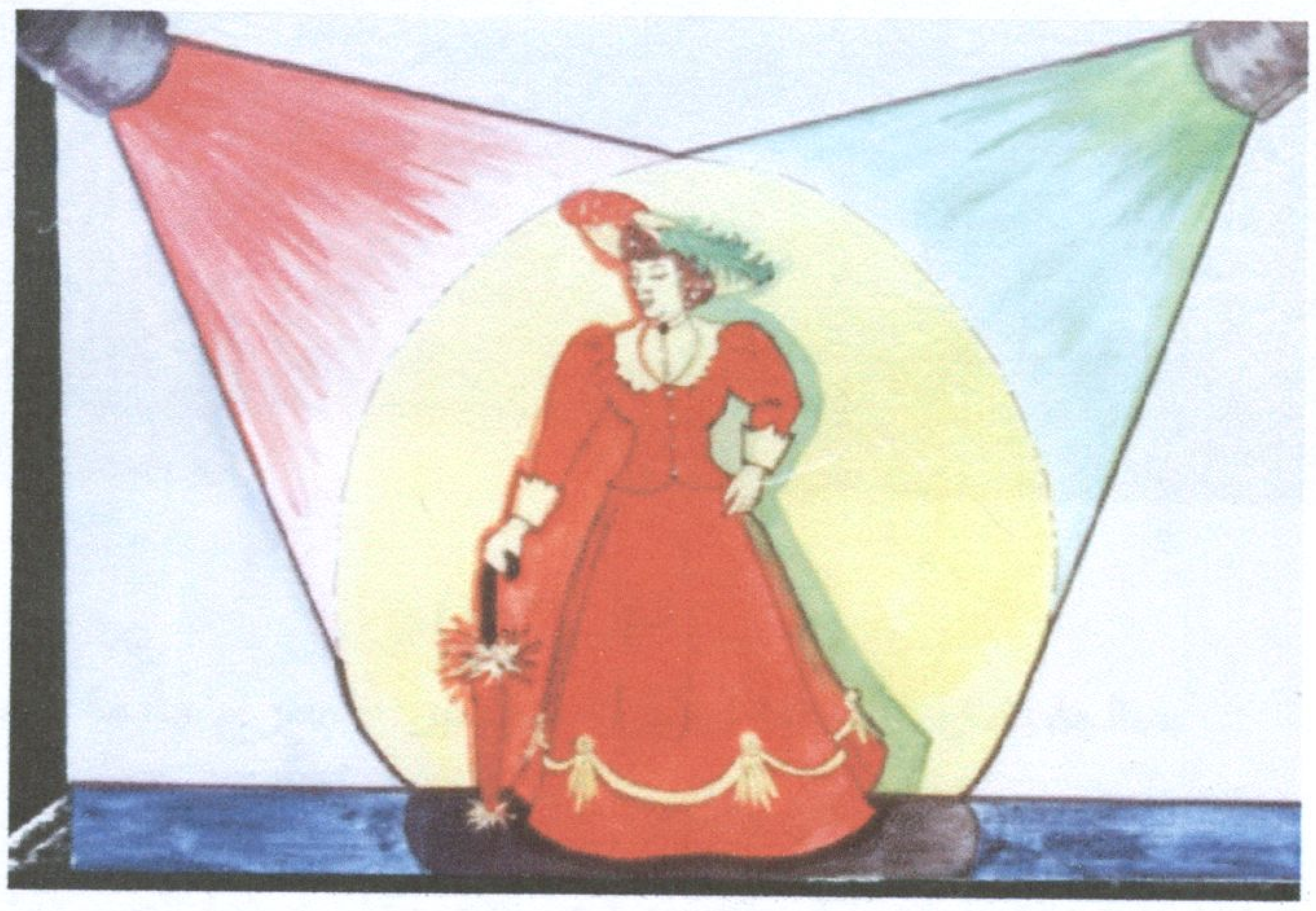
ويلعب الملمس دوراً هاماً في الإضاءة إذ أن خامة الساتان والحرير تعكس أضواءاً تؤذي عين المشاهد نتيجة لمعان الخامة وانعكاس الضوء عليها . ولذلك فإن اختيار الخامات ذات الملمس الخشن في عمل الكواليس أو الستائر أو المناظر أو الأزياء يساعد حقاً على تركيز الإضاءة على الأشكال دون انعكاس الضوء بشكل يؤثر على العين والأشكال(٩٨:١٠٠) تبين بعض التجارب لتأثير الضوء الملون على الأزياء.



شكل (٩٨)



شكل (٩٩) تأثير الضوء الأبيض
تصميم الزي: شادي عبد السلام



الأشكال (٩٨ : ١٠٠)
شكل (١٠٠)
بعض تجارب تأثير
الضوء الملون على الأزياء

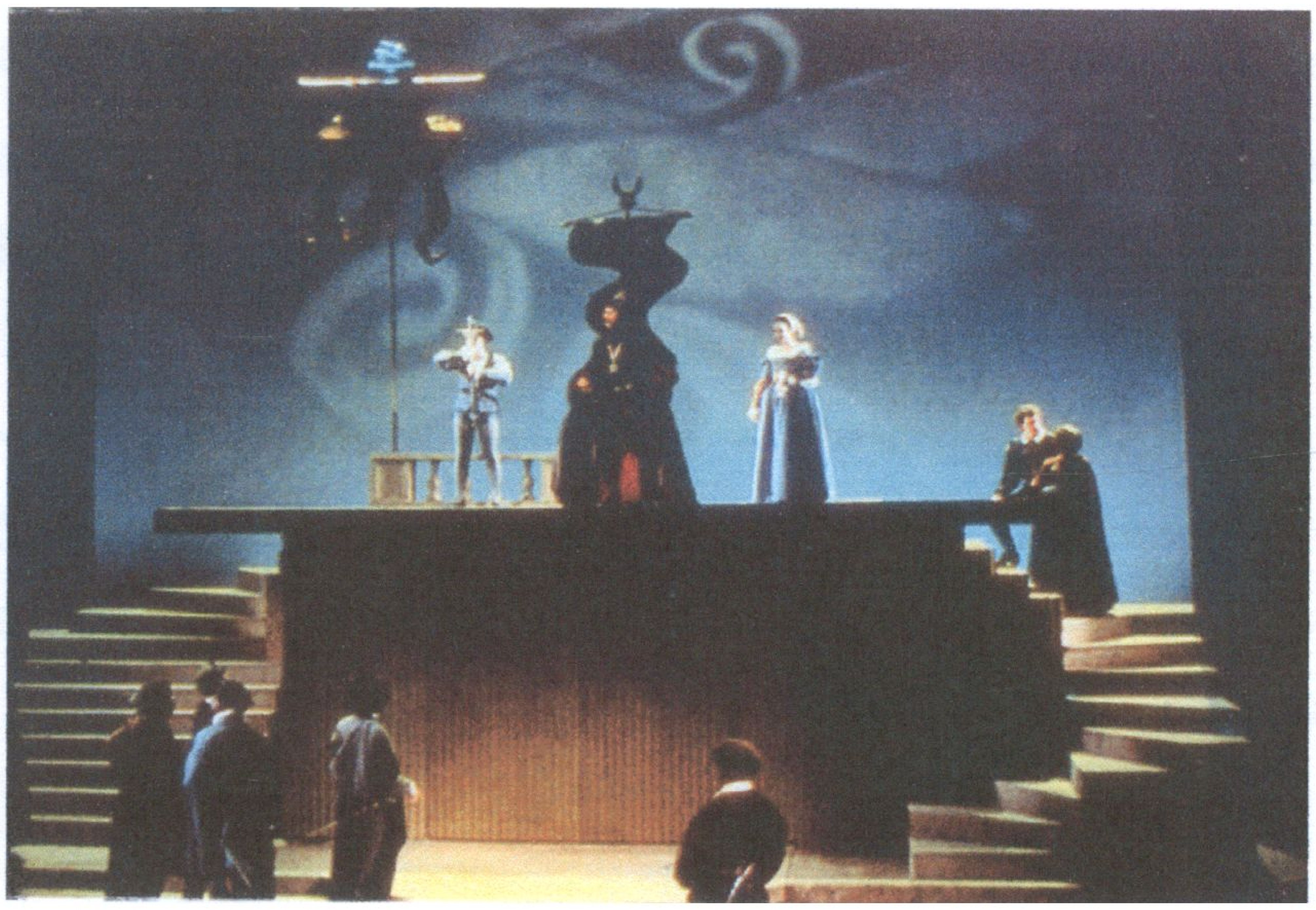
(1) Alton, John, Painting With Light N.Y: Macmillan, 1949.

ويبين شكل (١٠١) تأثير الضوء على الأزياء والمنظر المسرحي في عرض على المسرح المفتوح متأثراً بواقعية المكان وتلعب الإضاءة دوراً دراميا مواكبا لأحداث العمل المسرحي (عطيل - مسرح ميناك). كما يبين شكل (١٠٢) التوازن والتركيز في معالجة تشكيلية أخرى لمسرحية عطيل .



شكل (١٠١)

تأثير الضوء على الأزياء والمنظر المسرحي - عطيل - مسرح ميناك



شكل (١٠٢)

معالجة تشكيلية مختلفة لعطيل - شكسبير - مسرح جامعة متشجن

تصميم آلان بيلنجين - اخراج ريتشارد بوجوين

اختيار عنصر الضوء الملون يلعب دوراً كبيراً في إعطاء الجو الذي يخدم نوعية المسرحية سواء كانت تراجيدية أو كوميدية

٢. اللون وأثره في إحداث التوازن التشكيلي من خلال الديكور والأزياء:

إذا كان لكل شئ على المنصة المسرحية شكل ولون كالمناظر والأضواء، فإن للملابس أشكالاً وألواناً، ذات علاقة حميمة بالممثل فهو يستخدمها بصفة خاصة ولها تأثير مباشر على إحساسه بالدور الذي يؤديه وتقمصه له(١). وتختلف أهمية اللون للملابس تبعا للدور الذي يلعبه الممثل في العرض المسرحي ككل، ففي العروض المسرحية التي تعتمد على الثراء التشكيلي والإبهار البصري مثل عروض (الباليه – الأوبرا – الاستعراض) يصبح اللون في تصميم الملابس جزءاً عضوياً من التصميم العام، وبنفس أهمية المناظر والإضاءة، هذا إذا لم يتفوق عليها (٢).

ويوظف المسرح دلالة ألوان الملابس ومظهرها العام في الإيحاء بالجو النفسي في مواقف بعينها، فالأسود يشي بدلالة الحداد أو الرهبة كملابس "أوليفيا" في مسرحية (الليلة الثانية عشرة) وكذلك غطاء وجهها الشفاف. والمصمم الخبير يعرف أن الألوان مع الإضاءة في يده أدوات تعبيرية (٣)يستطيع بها أن يركز على الشخصيات الرئيسية.

طرق استخدام الألوان في تصميم الأزياء:

لما كانت الأزياء في حالة حركة دائمة على خشبة المسرح فإن على المصمم مراعاة تحقيق الاتزان بينها في كل الأوضاع خلال المشهد و بينها وبين المنظر المسرحي. والألوان بصفة عامة تلعب دوراً هاماً في تأكيد الحالة المزاجية للعرض فمن خلالها يمكن الإيحاء بالبهجة في العروض الكوميدية أو بالكآبة فى العروض التراجيدية، وهي قادرة على أن تغمر المشهد بضوء الشمس الدافئ أو أن تعكس الجو العاصف، مثال: في عرض لمسرحية (الآمال العظيمة Great Expectations) لـ"تشارلز ديكينز Charles-Dickens" اعتمدت مصممة الأزياء "شيلي نورتن Shelly Norton" على اللون في فصل البيئات المكانية: أراضي المستنقعات التي قضي فيها طفولته وبواكير شبابه طغت عليها درجات الألوان الأرضية التي تعكس الإحساس بالأعشاب، والتربة ، والقرميد الذي يغطي أسقف المنازل، بينما أتسم مجتمع لندن بأطياف الجواهر البراقة ذات الثراء والبريق .

ومن جهة أخرى تحقق الأزياء دلالات معينة بالنسبة للشخصيات، ومن هنا يجب أن يكون الزي ملائماً لمناسبة الحدث الدرامي ، وعلى المصمم أن يكون خبيراً باستخدام الألوان، مع تحقيق التضاد دون أن يفقد التناسق(٤)، وهناك بعض القواعد العامة التي يمكن اتباعها لتوظيف الألوان بشكل ناجح في الأزياء المسرحية وهي كالتالي:

---

(١) د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحي مرجع سابق ، لونجمان ١٩٩٦، ص ٢١٩.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٠.

(٣) د. عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، مرجع سابق ، ص ١٧٦.

(4) Jackson Sheila, More Costumes for the Stage, the Herbert Press, U.S.A, 1993. p.82.

- استخدام الألوان المتضادة في أضيق نطاق حيث إن التباين الشديد يرهق العين ولا يلجأ إليه إلا لأغراض درامية معينة.
- استخدام الألوان المتألقة لمكملات الزي كالأحزمة والقبعات والأوشحة. فالمُشاهد يميل اليها خاصة إذا كانت الشخصية التي ترتديها تظهر على خشبة المسرح لفترات ممتدة.
- استخدام الألوان الأساسية مع الألوان المتممة لها في أضيق الحدود فهذه التركيبات (الأزرق مع البرتقالي – الأحمر مع الأخضر – الأصفر مع البنفسجي) مثيرة بصرياً وتستخدم للتمييز.
- عدم استخدام الألوان المتألقة مع الشخصيات الضخمة حتى لا تستحوذ على انتباه المشاهد، ويفضل أن تُستخدم الألوان الباهتة أو المحايدة.
- عدم استخدام الألوان المحايدة كالرماديات بجانب الوجه إلا إذا كانت الممثلة ذات بشرة نضرة وشعر غير تقليدي – أحمر مثلاً حتى لا يبدو الوجه شاحباً.
- عدم استخدام الأبيض مع الألوان الفاتحة في النصف السفلي من زي بألوان داكنة في النصف العلوي، فالأبيض والفواتح تفتقر للثقل المطلوب لتدعيم الألوان الداكنة والثقيلة.
- يقدر المستطاع استخدام لون واحد للزي أو لون بدرجاته.
- استخدام النسب المعقولة عند مزج الألوان المتألقة مع الألوان المحايدة .
- عدم استخدام الخامات ذات النقوش الصغيرة متعددة الألوان لأنها سوف تندمج بصرياً بالنسبة للمتفرجين بعد الصفوف الأولى ولن تظهر تفاصيلها.
- إضفاء الحيوية على منظر مسرحي باهت باستخدام أزياء ذات ألوان متألقة.
- ألا تستأثر ألوان الأزياء على تركيز المشاهد على الحوار المنطوق.

الإمكانيات الرمزية للون:

يعتبر اللون هو المتغير الأكثر تعقيدا وأهمية فى المسرح باعتباره عنصراً متداخلاً فى تكوين الصورة المرئية ، بما يؤثر مباشرة على المشاعر ..وهذه القدرة فى التأثير على المشاعر أدت الى تطوير نظريات لغة الألوان ، مما ساهم فى تأكيد معانيها.

فالألوان على خشبة المسرح لها انتقائية تجعل من قيمتها الرمزية قوة ولكنها متغيرة، والإحساس بالدفء أو البرودة نتيجة للون ما مفهوم سيكولوجي، فالألوان التي تحتوي على نسبة عالية من الأزرق أو الأخضر تخفض من تقديرنا السيكولوجي لدرجة الحرارة ولها تأثير مسكن للمشاعر،بينما الألوان المشبعة بالأحمر والأصفر لها تأثير عكسي، أما الألوان المتوسطة مثل أصفر مخضر أو أزرق قرمزي فتحمل أياً من المعنيين، فهي ألوان دافئة أو باردة وفقاً لما يقارن بهما .

مركز الانتباه:

عند تعامل مصمم المناظر مع اللون، فإنه يغير من صفاته (درجته ، قيمته ، تركيبه ، .. الـــخ) ، وبذلك فهو يتحكم في موضوعين أساسيين: مركز الانتباه، والتوازن ..

ومركز الانتباه يتوقف على مدى تجسيم النص الدرامى وتحقيق التشبع الفنى الكامل بما يؤثر على المشاهد، فينظر إلى الشخصية الصحيحة في الوقت الصحيح، وهو مركز الانتباه وإذا ظهر أكثر من ممثــل على المسرح في نفس الوقت، فإنه يجب تصميم تدريجات التركيزوالسيادة والأهمية وفقاً لخطـــة الإخــراج وتصميم الإضاءة .. وهذه العناصر المتغيرة تشكل قاسماً رئيسياً في البعد الزمني للمسرح..

أما التوازن فهو مفهوم أكثر تجريداً، وهو إحساس بالراحة أو الاستقرار، حيث يجعل العين تتحرك بجهد متساو في كل اتجاه في مركز البصر .. ويرتبط التوازن بالتوافق الذى يمكن ان يتحقق مـــن ترتيـــب المساحات اللونية وانتفائها محدثا التجانس بين درجات اللون .

وهناك مجال واسع في موضوع توازن اللون ولاسيما الألوان ذات القيمـــة المنخفضـــة (ضـــعيفة الشدة) فإنها تبدو أكثر إثارة للملل .. أما الألوان متوسطة الشدة، فمن الممكن إحداث التـــوازن بينهـــا فـــي مساحة أقل من الألوان الأشد بعداً من مركز البصر.

الباب الرابع

دراسة تطبيقية للرؤى التشكيلية في العروض المسرحية

الفصل الأول: تطبيقات لرؤى تشكيلية في عروض من المسرح المصري المعاصر.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية وتحليلية لمسرحية يوليوس قيصر على المسرح الروماني بمدينة الإسكندرية-ج.م.ع

الفصل الأول

تطبيقات لرؤى تشكيلية في عروض من المسرح المصري المعاصر

دراسة تحليلية تشكيلية للفراغ المسرحي

أولا: تعدد المناظر:

- لعبة السلطان - تأليف فوزي فهمي - إخراج نبيل الألفي.

ثانيا: الإيحائية في التشكيل:

- باب الفتوح - تأليف محمود دياب - إخراج أحمد عبد الحليم.

ثالثاً: التجريب في التشكيل:

- كاليجولا - تأليف البير كامو - إخراج سعد أردش.

و الرؤية التشكيلية للعروض الثلاثة د. صبري عبد العزيز.

رابعا : المزج بين الواقع والرمز ، والتصوير والتجريد:

- لن تسقط القدس - تأليف شريف الشوباشي - إخراج ورؤية تشكيلية فهمي الخولي تصميم ملابس د. امحمود مبروك.

إن مصادر الاستلهام المحلية المصرية والعربية في المسرح المصري تستمد مادتها مما يلي:

أ. التاريخ: (القديم ، الحديث، الإسلامي) [١]. ب .القصص الدينية. ج. التراث الشعبي.

د. الأساطير. هـ. تأثير الأشكال المسرحية الغربية في المسرح المصري.

أ. التاريخ:

يقول "ألكسندر ديماس A. Dimas" الأب" ما التاريخ إلا مشجب أعلق عليه لوحاتي .. أي أن الأديب المسرحي يجعل من التاريخ مجرد مصدر يستقي منه ما يشاء لما يشاء فيتصرف طبقاً لمقتضيات الفن.

فنجد أن الكتاب العرب قد نهلوا من كثير من الأعمال مثل "سليمان الحلبي" للكاتب "الفريد فرج" حيث صور القاهرة في فترة الحملة الفرنسية ، كما صور الأزهر الشريف ، وتحققت الرؤية من خلال مصمم الديكور وحرصه على تحقيق الواقعية التاريخية لجميع الأماكن رغم كثرتها (٥٣ مشهداً). وتدور الأحداث بين مصر وحلب وقصور وحارات وحدائق وشوارع وغيرها [٢] . ونجد كذلك كاتباً كالفنان توفيق الحكيم في مسرحية "السلطان الحائر" التي قدمت أيضاً بأسلوب واقعي من ديكورات وملابس وغيرها.

ب. القصص الدينية: كان الرواد الأوائل لفن المسرح العربي من المسيحيين، وقد تأثروا بالمسرح الغربي الكلاسيكي، فكتبوا مسرحيات دينية من الكتاب المقدس مثل قصة آدم وأخوه يوسف وداود، ثم تناول كتاب المسرح بعد ذلك موضوعات ترتبط بالقضايا الإسلامية وقصص الأنبياء [٣].

ولقد ظهرت اتجاهات جديدة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين تتنكر لقضية الإيمان بالله والكتب السماوية وما ارتبط بها من سلوكيات ومواقف، ساعد ذلك الخلاف العميق بين الكنيسة والسلطة الحاكمة، كما أثرت الحروب التي أشعلها الأوربيون في تغيير القيم والمبادئ ، وساهم في ذلك النظريات العلمية والتقدم التكنولوجي والنظام الرأسمالي والماركسي ، مما أدى إلى ظهور صورة جديدة للحياة ركزت على الجوانب المادية والحرية الشخصية ، ولم تكن هذه الصورة من الخلافات تنطبق على الإسلام والشرق بصفة عامة، لأن الرؤية الإسلامية للحياة بشتى نواحيها محكومة بنصوص ثابتة مرنة التطبيق – فنجد أن مسرحية (أهل الكهف) "لتوفيق الحكيم" مستمدة من القرآن الكريم، وفيها التزام بالنص القرآني وقد قدمت لأول مرة للفرقة القومية عام ١٩٣٤ من إخراج زكي طلميات.

ج. التراث الشعبي: حاول المصريون استلهام عناصر التراث الشعبي كمعطيات لها دلالات لإخراج الإبداعات المسرحية وتشمل السيرة الشعبية والموال القصصي بجانب مظاهر الفرجة الشعبية كخيال الظل – صندوق الدنيا – الأراجوز – وعروض السامر كما في "الظاهر بيبرس" ومقاومته للتتار والصليبيين ، وكما في سيرة "عنترة بن شداد" وغيرهم، وتعتمد مظاهر الفرجة الشعبية على المحاكاة والارتجال ومشاركة الحاضرين [٤].

---

[١] د. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية ، دار المعرفة والطباعة، المنصورة ، ١٩٩٦، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥.

[٢] رانيا فتح الله ، الاتجاه الملحمي في مسرح الفريد فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٢٧- ١٣٠.

[٣] د. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، مرجع سابق ، ص ١٥٦.

[٤] مختار السويفي، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٣، ص ١٨:٥١.

د. الأساطير: الأسطورة حكاية تعيش منذ القدم في تقاليد قبيلة أو أمة، وتتوارثها الأجيال وهي تفسر بمنطق العقل البدائي وظواهر الكون والطبيعة والإنسان وتدور حول الآلهة والأحداث الخارقة، وهي تختلف عن الملاحم – التي تسجل أفعالاً إنسانية – وعن الحكايات الخرافية التي ابتكرت لأغراض التعليم والتسلية[١] ولقد تعرض المسرح المصري لتناول الأسطورة في قضايا المجتمع المصري لملائمتها تناسب لظروف السياسية في مصر، والتي لم تكن تعطي المؤلف المسرحي حرية التعبير عن نفسه فيلجأ إلى الرمز للتعبير عن رأيه وتقديم أفكاره [٢] وقد عولجت أسطورة "إيزيس و أوزوريس" بطرق مختلفة على المسرح بغرض توظيفها بطريقة غير مباشرة لتأكيد معنى أو قيمة أو حدث ما أو شخصية أو بغرض معالجة أخرى لإحدى القضايا المعاصره ، وفيها تمتزج الأسطورة بالرمز مزجاً بين الفرعونية والمعاصرة.

هـ. تأثير الأشكال المسرحية الغربية في المسرح المصري.

جاءت تجارب المسرحيين المصريين مستوعبة للتجريب الغربي أيضاً، لطرح قضايا معاصرة بجانب توظيفهم لأشكال التعبير الشعبي والأسطورة ومختلف مصادر الاستلهام السابقة، فجاء ذلك في البناء الدرامي للنصوص وفي استخدام وسائل عرض المسرح لكسر الإيهام مثل الملاحم المأخوذة من مسرح (برخت).

وعندما نتعرض في هذا الفصل للحديث عن الرؤى التشكيلية في عروض المسرح المصري المعاصر فإن الهدف الرئيسي لنا هو التأكيد على أن هذه الرؤى قد حررت المسرح من الإطار الزخرفي، حيث أدخلت على خشبة المسرح خامات كثيرة في التنفيذ وأكدت كل عناصر البصرية فى وحدة عضوية بما فيها الممثل داخل سنوغرافيا الفراغ المسرحى. ومن خلال منهج البحث وما سبق في الأبواب السابقة واستناداً للدراسة التحليلية للرؤى التشكيلية لبعض العروض والتي استهدفها البحث التاريخي تتعرض الدراسة للإبداع التشكيلي في المسرح المصري المعاصر .

---

[١] مصطفي عبد الله، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص٩.

[٢] د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص٣٠٢.

أولاً :- تعدد المناظر

مسرحية (لعبة السلطان)

تبحث مسرحية لعبة السلطان في جدلية العلاقة بين الحاكم والمحكوم من أجل تحقيق العدل، وهي استلهام للتاريخ العربي والشخصيات التراثية من خلال الرؤية النقدية، التي تمزج بين التاريخ وقضايا العصر وثقافته وواقعه بهدف إبداع عمل مسرحي له أصالته وخصوصيته. ومن ثم جاءت الرؤية التشكيلية لتجسد هذه الأفكار في دراما ومسرحة الماضي في قلب الحاضر، واستخدم المصمم في تشكيل الفراغ المسرحي أسلوباً تعبيرياً تجريدياً مع التعاقب السريع للمشاهد والذي يستهدف تعبير الصورة المرئية المتغيرة عن القيم المستخلصة من النص الدرامي مع التنوع في مناطق التمثيل والتأكيد على القيم الدرامية للمناظر والملابس بجانب استخدام الزخارف والمظاهر المعمارية لعصر المسرحية.

التحليل التشكيلي للنص الدرامي:

تعتبر مسرحية لعبة السلطان امتدادا حديثا لمسرح الحكواتى ، حيث يتم فيه تقديم حدث تاريخى مؤثر فى أمور الإنسان والأمة بصورة سهلة مبسطة مع حرية الانتقال من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان آخر بهدف الطرح والإسقاط والاستبدال والتعبير عما يريد أن يقدمه مؤلف أو راوى المسرحية [1]وفى هذا العمل يبين المؤلف د. فوزي فهمي أن شخصية هارون الرشيد "الحاكم" ترتبط بشخصية أخرى هي شخصية "جعفر" حيثُ اكتملت دراميتها وتحقق لها ما يسمى (بالعلاقة الثنائية) و"جعفر" هذا هو من ينتزعه عن الدائرة التي تعزله، وهو مشدود إليه بعلاقة إنسانية، لكن هذه العلاقة تصبح يوماً ما خطراً يتهدده فلا يملك إلا أن يجاوزها فيقتل جعفراً لكي يظل في عزلته وليقف وحيداً يرث سلطان الدولة، وكأن عزلته أمر مقدور عليه، ومن هاتين الشخصيتين وعلاقاتهما بـ"العباسة" و "الأشرس" تخلقت شبكة علاقات هذه المسرحية.

ومن خلال المعالجات السابقة نجد أن أضلاع مثلث العلاقة هي الرشيد، العباسة، جعفر، وقد دخل في هذه المعالجة الأشرس ، رجل الاعتزال ، ليجعل المثلث مربعاً يلهث في دورانه ليشكل في النهاية دائرة هي حلبة الصراع [2].

فمن خلال الصياغة البنائية للمسرحية أعتمد المؤلف على شكل (الحكواتي) صاحب صندوق الدنيا، والبلياتشو وزوجته، هذا الشكل الذي يحقق جوهر المسرحية فى أنها (لعبة) أساسها الممثل الذي يؤدي شخصية هي ليست له.. إنها لعبة الصراع بين الوجه والقناع من خلال طرح قضية غياب العقل المحقق للعدل.

فالعقل إذن – بما هو قيمة – هو المحور الرئيسي، ومن ثم جاءت الرؤية الإخراجية لتؤكد هذه القيمة، وكان لابد من التباين بين عالم اليوم الهارب منه صاحب صندوق الدنيا وزوجته وتابعه البلياتشو وعالم الأمس التاريخي، عالم عصر "هارون الرشيد" الذي يتسم بالثراء فكان لابد من إبراز هذا التباين.

---

[1] د. فوزى فهمى أحمد ، مسرحية لعبة السلطان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٣ ، ص ١١

[2] د. صبري عبد العزيز، الرؤى التشكيلية في عروض المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٢ ص١٧٥.

التحليل التشكيلي للمناظر:

حاول مصمم الديكور أن يلتزم من خلال لغة التشكيل بالشكل الخارجي وذلك من خلال الدلائل البصرية لمنظر الشارع المصري الممثل لعالم اليوم، وبالنسبة لعالم الأمس التاريخي عالم الدولة العباسية، فلقد لخص المصمم الدلائل البصرية له دون التقيد بالتفاصيل التاريخية وذلك من خلال التجريد واستخدام أقل ما يمكن من الخطوط والأشكال والألوان في تكوين أنساق إيقاعية وتوافقية وإظهار روح الفن الإسلامي الذي يحمل في داخله قيماً تجريدية .

وبما أن العرض المسرحي (لعبة السلطان) يمثل رؤية فكرية تعكس الواقع في صياغة درامية، فقد جاءت تصميمات المناظر والملابس لتجسد هذه الرؤية حيث مسرحة الماضي في قلب الحاضر. فهي تناقش قضية الحاكم وفساده عندما يغيب العقل ، كما تهدف إلى تصوير أعماق النفس البشرية وتجسيد مكونات العقل الباطن . ومن هنا استخدم المصمم في تشكيل الفراغ المسرحي أسلوباً تعبيرياً وتجريدياً في نفس الوقت ، وأمكن تكثيف عرض المسرحية في خمسة مناظر متتالية مع تكرارها وفق تسلسل المشاهد وهي:

الشارع المصري – جناح العباسة – قصر الرشيد – السجن – المقهى البغدادي.

وقد توالت المشاهد بالتتابع من خلال خفوت الإضاءة تدريجياً ، وتحولها إلى إضاءة زرقاء يتم تغيير المناظر فيها ، ثم تعلو الإضاءة تدريجياً وفقاً للمشهد المطلوب. ويتم ذلك من خلال تشكيل الفراغ المسرحي لهذا العرض المتعدد المناظر والذي يتميز بالتعاقب السريع للمشاهد ، ويستهدف تحقيق صورة متغيرة للقيم التي تم استخلاصها من النص الدرامي ، ومن خلال تجسيد العرض المسرحي.

ومن أجل الوصول إلى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحي ، وخاضعة لمعطيات النص الدرامي وللرؤية الإخراجية ، كان لابد من إيجاد حلول لهذه الأسئلة:

١. كيف يمكن حل مشكلة تعدد المناظر المتعاقبة من حدود خشبة المسرح وإمكاناتها الآلية؟
٢. كيف يمكن معالجة صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة تشكيلياً ، وما العصر الذي يدل عليه كل منهما؟
٣. كيف يمكن الحصول على التنوع الضروري في مناطق التمثيل ، وأي القيم الدرامية يلزم تأكيدها؟
٤. ما الألوان التي يمكن استخدامها في الملابس ، باعتبارها شكلاً متحركاً دون حدوث أي أثر مضاد؟
٥. ما مدى ما يتوقع أن تحدثه الإضاءة في تغيير الأمكنة أو المناظر؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من البحث في ماهية الفراغ المسرحي بما هو وسيط بين عالم الكاتب الخيالي والعالم الاجتماعي وبين الممثلين والمشاهدين وبين النص والعرض، فهذا الفراغ يتم في تجسيد العرض الذي يؤثر تأثيراً قوياً على النص.

قدم هذا العرض على خشبة المسرح القومي – وهي خشبة ذات طابع معماري إيطالي، وهي محدودة من حيث التجهيزات الآلية. لذلك جاءت الرؤية الإخراجية مستلهمة طريقة تغيير المناظر من فكرة تتابع الصور داخل (صندوق الدنيا) ، وهو أحد أشكال الفرجة الشعبية في مصر، وفيه يركز المشاهد نظره على فتحة الصندوق المغطاة بعدسة زجاجية مكبرة ، ويدير المؤدي أو الحكواتي ذراعاً خاصاً تحرك لوحات ورسومات مختلفة لصور الأبطال، والمشاهد التي تتتابع داخل الصندوق ، ثم يصحب ذلك حكاية مؤثرة أو

موعظة يرويها الحكواتي. ولتحقيق هذا التتابع والتعاقب السريع للمناظر المتعددة في العرض المسرحي (لعبة السلطان) ، تم إضافة قرص دوار (Revolving Stage)(بقطر ٣,٥م) يتحرك حول مركزه على محور رأسي فوق منتصف خشبة المسرح ، مع الاستخدام الأفقي للعربات المحملة بالمناظر التي تكمل تكوين المنظر المطلوب، بدلاً من عملية الفك والتركيب للمناظر التي تستغرق وقتاً كبيراً ولا تناسب هذا النص. وتتحرك هذه العربات أفقياً على أطر (قطر الواحد منها ١٢سم) على جانبي القرص الدوار والذي يكون دائماً معداً للدوران مع حركة العربات عند الإشارة من الإدارة المسرحية بتغيير المشهد. وهذا القرص الدوار مقسم إلى جزئين يرى الجمهور جزءاً واحداً قد ركب عليه المنظر المطلوب، وعند الانتهاء من عرض هذا المنظر يدار القرص ليحل محله الجزء الثاني المجهز للمنظر الثاني وهكذا وبالتوالي تتعاقب المشاهد. وقد استخدم لكل منظر عربتين (شريو) لإكمال التكوين المطلوب طبقاً لخطوط المحاور المتغيرة لكل منظر وبالتوالي يدار القرص وتنزلق العربتان من اليمين واليسار بالمناظر المختلفة للمسرحية.

ولأن خشبة المسرح القومي لا يوجد فيها أي إمكانيات ميكانيكية كان على المصمم مراعاة ذلك فظهرت المسرحية للجمهور من خلال التبسيط في المناظر كما تم إضافة مساحة لمقدمة خشبة المسرح خارج الإطار التقليدي (البروسنيوم).

أما بالنسبة لصندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة تشكيلياً ، فقد كان على المصمم أن يستلهم التراث الشعبي في تصميمها، مستخدما إياه استخداماً عصرياً ، فهو لم ينقل وإنما حاول التطوير بالمزج بين الوحدات التي استخدمها بحيث جعلها تبدو في مظهر أسطوري شعبي لتعبر عن الأعماق الفكرية المتوارثة، مع الحفاظ على القيم الجمالية للفن الشعبي. وقد صمم صندوق الدنيا بحيث تبدو فيه خمس فتحات مغطاة بالبلاستيك الشفاف تمثل العدسات الزجاجية الكبيرة وعلى جانبي الصندوق دميتان تمثلان هارون الرشيد وأخته العباسة وكأنهما يرويان الحكاية. وقد حاول المصمم أن يضع على هذا الصندوق (٩٠×٦٠×٣٠سم) مجموعة من العناصر الزخرفية الإسلامية والشعبية تعكس قيم الفرجة والحكايات المسلية داخل هذا الصندوق وذلك باستخدام مجموعة من الخامات والألوان البراقة اللامعة الساحرة، إنه يرتبط بالخيال أكثر من ارتباطه بالواقع. لذلك استلهم المصمم من الفن الشعبي والتراث الإسلامي العناصر التي شكل منها صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة واستخدم لذلك خامات متعددة منها أوراق مفضضة ومذهبة وملونة وجلود صناعية ملونة..الخ ويؤدي اللجوء إلى مثل هذه الخامات في عمليات التشكيل إلى إيجاد صياغة شعبية تشكيلية تحقق الإحساس بالملمس والسطح البارز أو الغائر، كما تُعين على إبراز القيم اللونية.

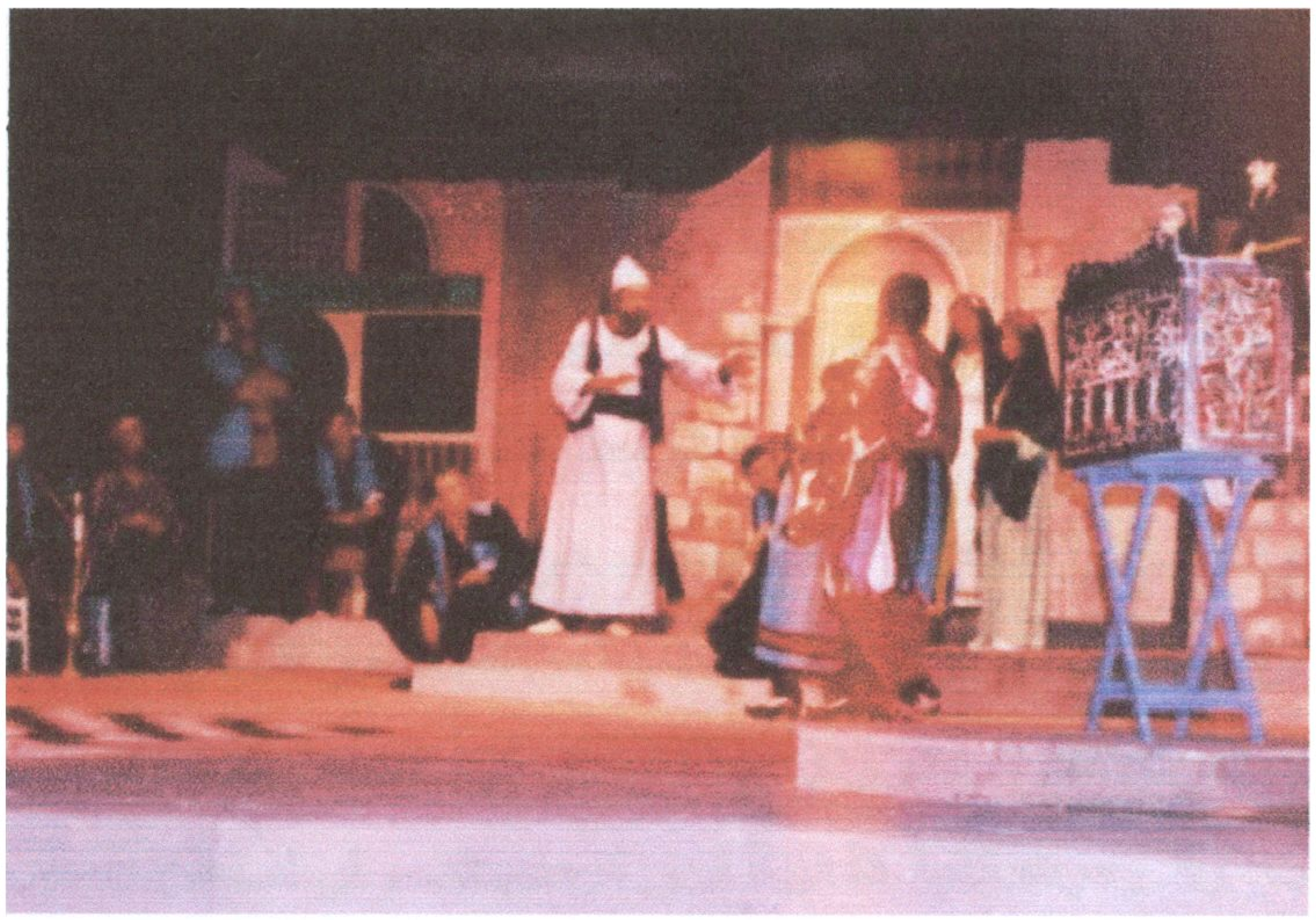
وقد أفاد المصمم من أشكال الأحجبة ذات التكوين الهندسي التي تستخدم بوصفها زخارف للحصير كما أفاد من تلك الزخارف المجردة التي ترسم عادة على مقدمات المراكب الشراعية والتي تلون أجزاؤها بالألوان الزاهية . ومن تلك الزخارف التي نراها على جوانب العربات الشعبية (الكارو) حيث يتضح فيها الأثر الهندسي البحت متمثلاً في أشكال المثلث والمعين أو حواجب العين التي تحور على هيئة خطوط منكسرة أو منحنية.

والعناصر الزخرفية التي استخدمها المصمم في صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة تعتمد على مناظر ذات وحدات نباتية وهندسية وخطية وقد حاول المزج بينها بهذه العناصر التى تتميز بميلها إلى التجريد.

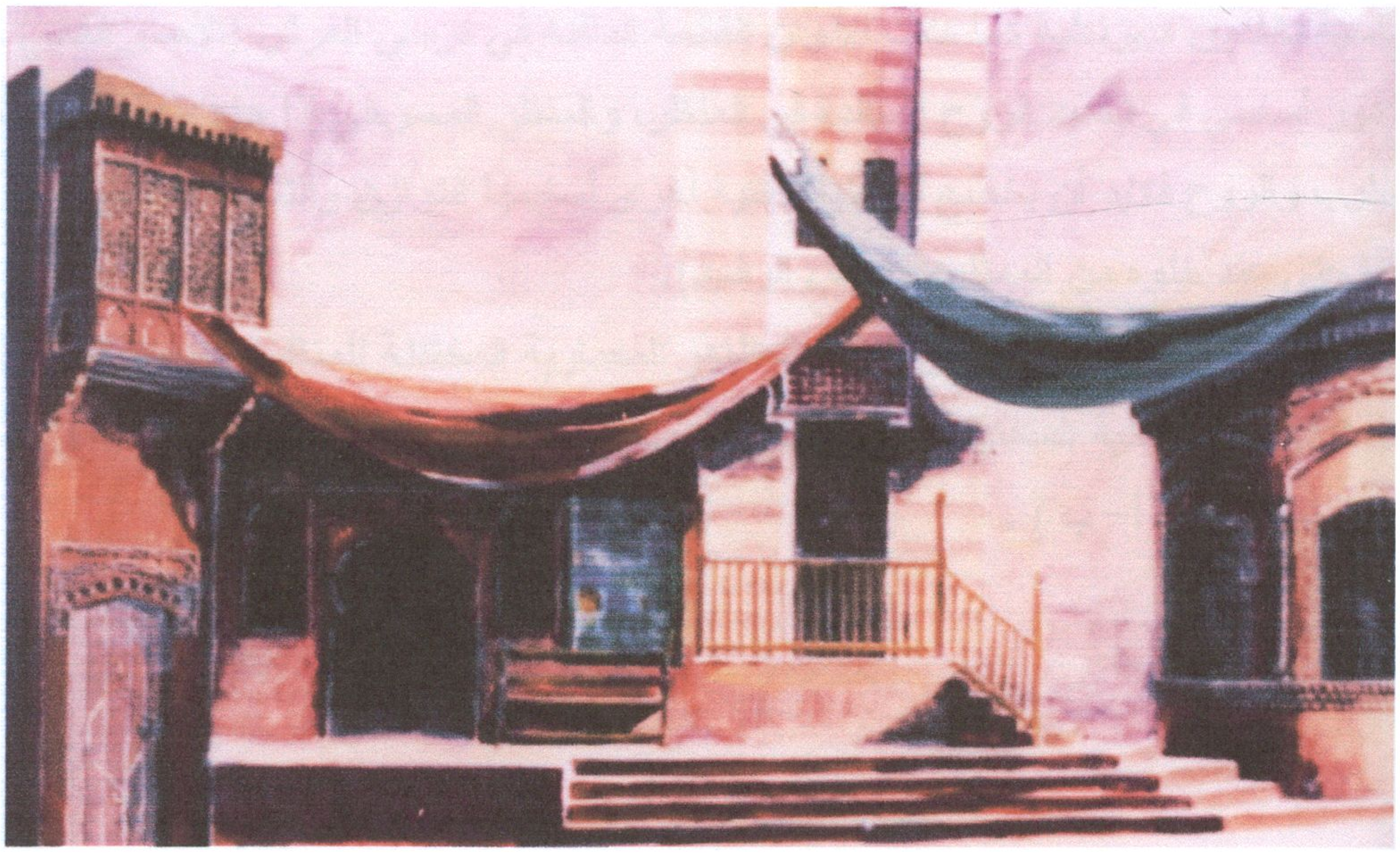
من هذا المنطلق حاول المصمم استلهام الروح العامة للتصميم الذي يجسد الأفكار المطروحة ويظهر هذا بوضوح في مناظر قصر الرشيد وجناح العباسة والمقهى البغدادي والسجن وفي تصميم الملابس في الحقبة العباسية بشكل عام. وقد جاءت المناظر فارغة في انتظار ظهور الممثل بملابسه بجانب الفراغ الذي سيتحرك في إطاره الممثلون من خلال عناصر يستدعي الحدث وجودها (صندوق الدنيا – صندوق الفرقة الجوالة – كرسي العرش – مخدع العباسة ..الخ). ولقد عمد المصمم إلى اختيار خطوط العمارة الإسلامية للعقود والقباب والأعمدة وهي اختيارات دقيقة التفاصيل بالغة الدلالة .

التحليل التشكيلي للمنظر الأول:

عبارة عن شارع مصري(إحدى حوارى القاهرة القديمة)، يشتمل على واجهة مقهى شعبي محملة على عربة، وسبيل موضوع على القرص الدوار، ومن بعيد تظهر بانوراما القاهرة بمآذنها، كما تظهر من بعيد.القلعة وهذا المنظر محمل على العربة الثانية..ويعبر هذا المنظر وهو معادل مرئي للفكرة الرئيسية للنص المسرحي، وهو ايضا إيحاء بالواقع استخدمت فيه الألوان حكاية صاحب صندوق الدافئة الزاهية التي تجعل المشاهد يشعر بالبهجة مع الدنيا وزوجته شكل (١٠٣،١٠٤).



شكل (١٠٣)
الرؤية التشكيلية لمنظر الحكواتي (صاحب صندوق الدنيا) في جزئية من الديكور بالشارع المصري



شكل (١٠٤) الرؤية التشكيلية لشارع المعز لدين الله

التحليل التشكيلي للمنظر الثاني:

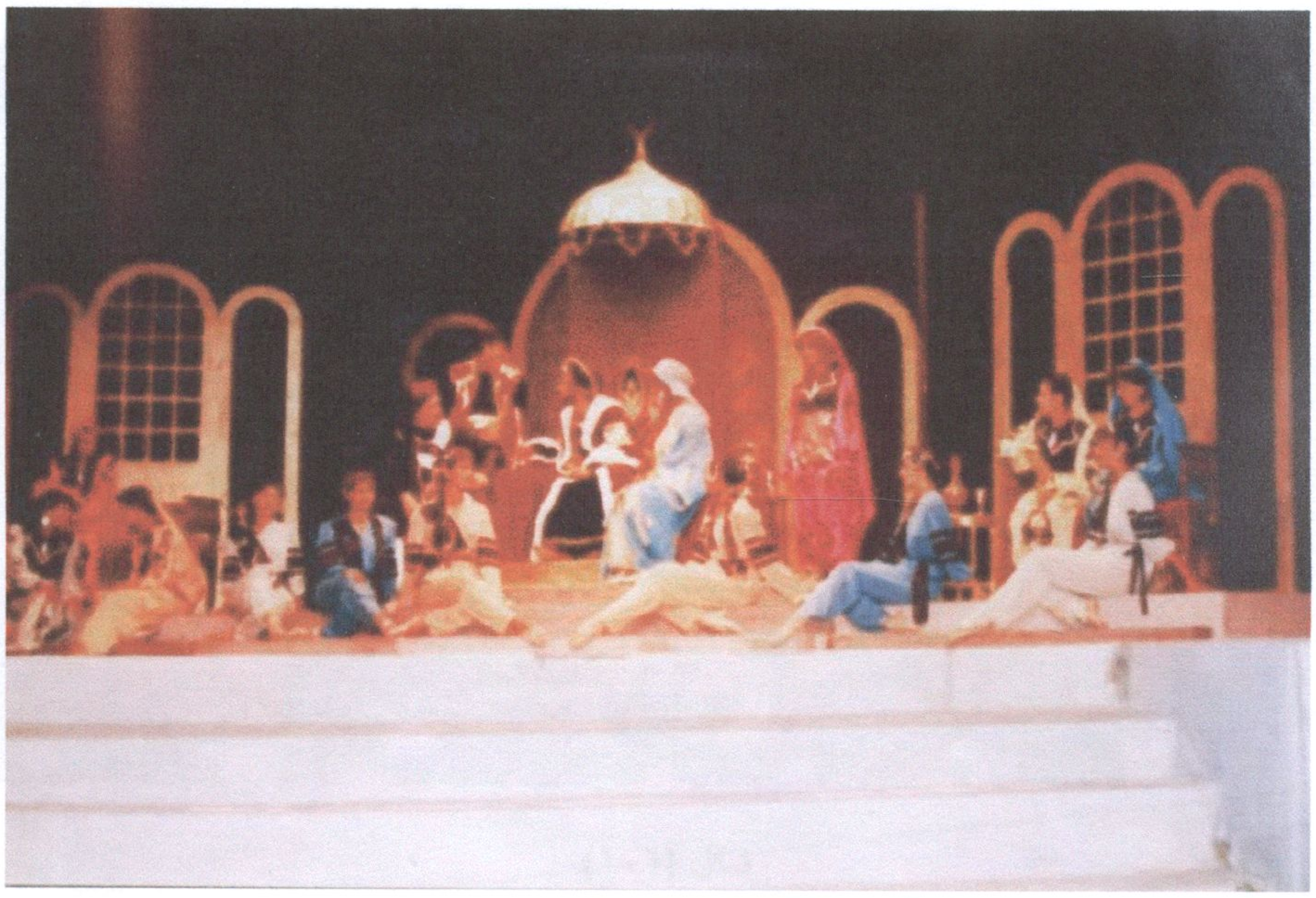
جناح العباسة: اعتمد هذا المنظر على العقد نصف الدائري في التصميم في تكرار غير متـزن. تختلـف فيـه أنصاف الأقطار و الارتفاعات مع استخدام بعض الوسائد والستائر وشمعدان يستخدم في مشهد المخدع ، وذلك لإضفاء طابع الدفء على المكان ، وتأكيد القيم العاطفية. كما استخدمت الخطوط العمودية لتؤكد الممثل الـذي يقف أمامها، فجناح العباسة بمنظره ، وما يتخلله من أعمدة وعقود ، يهيئ نقاطاً لتأكيد الممثـل الـذي يقـف داخل خطوط العقد ، إلى جانب أن محور هذا المنظر منحرف جهة اليسار بزاوية ٣٠° بما يساعد علـى كسـر الجمود وذلك للإيحاء بالقلق . أما بالنسبة للألوان في جناح العباسة فقد سيطر عليها الأخضـر المائـل إلـى الزرقة ليعكس برودة الحياة التي تحيط بالعباسة داخل سجن قوانين أخيها الرشيد .

التحليل التشكيلي للمنظر الثالث:

قاعة العرش في قصر الرشيد: لم يهتم المصمم بالزخرفة الداخلية للقاعة من أجل تأكيد المكان الـذي يكشف عن الشخصيات ويؤكد على توضيح الجدل وتأكيده وذلك باختيار دقيق لعناصر التصميم، وقد اسـتخدم المصمم العقد نصف الدائري واعتمد في التكوين على التماثل والاتزان لتأكيد بؤرة الوسط المتمثلة في كرسـي العرش بقبته الذهبية والمحور لهذا المنظر ينحرف جهة اليمين بزاوية ٣٠° على نحو يوحي بـالقلق نتيجـة للحوار العقلي المستمر، ونجد تصميم كرسي العرش ترديداً للوحدات الزخرفية المستمدة من صـندوق الـدنيا وذلك للربط بين الماضي والحاضر .. وقد وضع كرسي العرش على مستوى (+١٥) ليشكل كتلة ضخمة بهدف تأكيد شخصية هارون الرشيد بالنسبة لبقية الشخصيات، وقد رمزت القبة الذهبية فوق كرسي العـرش لـتعلن عن شموخ سلطانه وقوته، واستخدم المصمم أسلوباً تجريدياً باعتبار المسرح فنا يميل إلى التجريـد والرمـز والإيحاء.

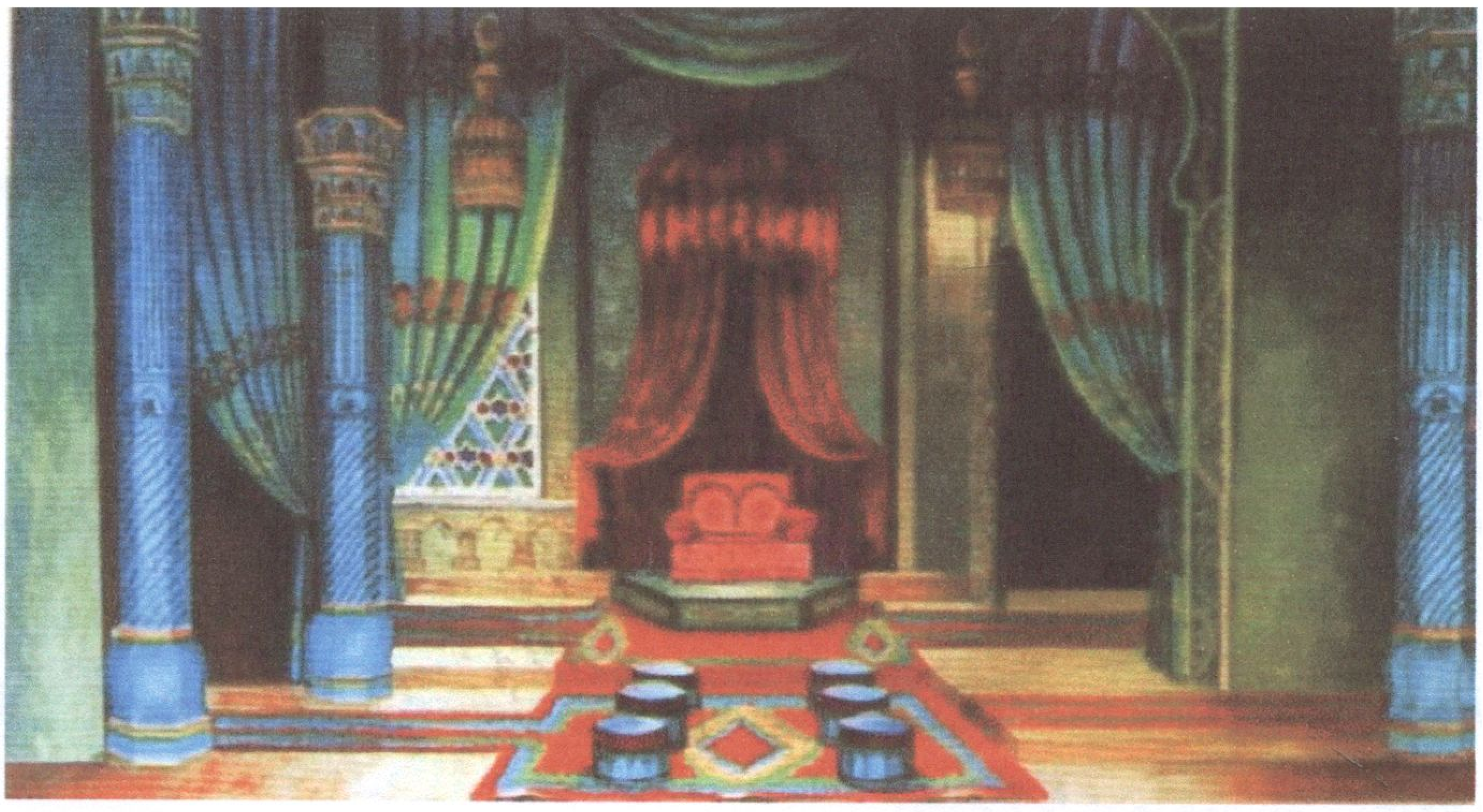
وقد اعتمد تصميم هذا المنظر على اللون الذهبي الذي يعكس أبهة الملـك والثـراء وتـأثر الدولـة العباسية بالفنون البيزنطية كما كانت الألوان القاتمة الدافئة في كرسي العرش (الأحمر القاتم) حيث إن الألوان لها دور أساسي في تحديد الروح السائدة في المنظر، والمنظر المسرحي إذا جاء محققاً الهـدف مـن ناحيـة الأسلوب والروح فلابد أن يخضع لمتطلبات فنية أخرى أساسها التوازن والتنوع لذلك يجب أن يكون المنظـر متزناً حتى عند خلوه من الممثلين (عرش الرشيد).

ويمكن تحقيق التنوع عن طريق المظاهر المعمارية المختلفة للمنظر التاريخي وهذا ما تحقـق مـن خلال الأقواس المتتالية المتفاوتة في الارتفاع في منظري قصر الرشيد وجناح العباسـة وزخـارف كرسـي العرش شكل(١٠٥ أ- ب) .



شكل (١٠٥ أ)

معالجة تشكيلية لمشهد العرش تصميم د.صبري عبد العزيز



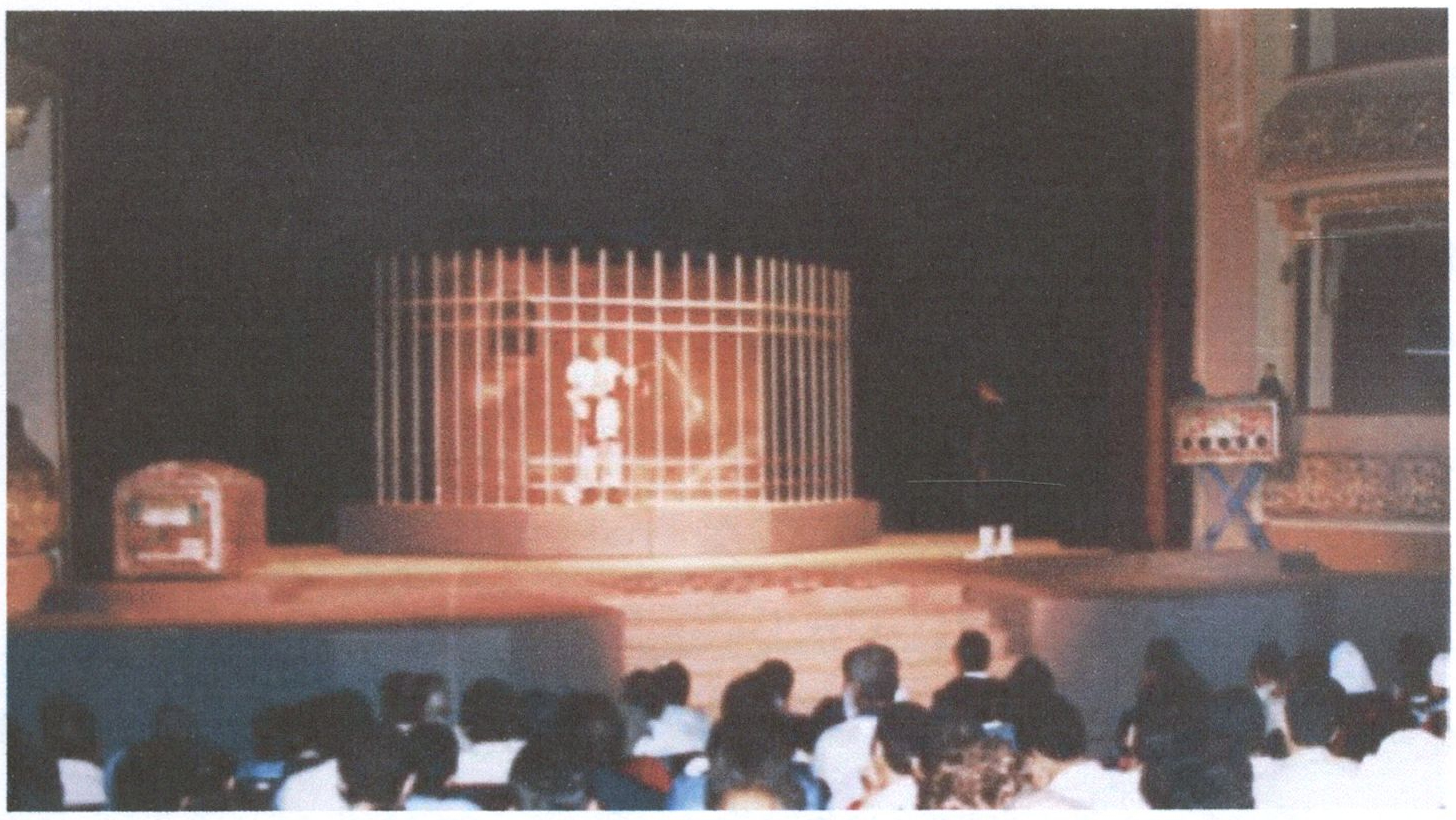
شكل (١٠٥ ب)

تصميم مقترح لقاعة العرش لـ"هارون الرشيد"

في مسرحية لعبة السلطان – تصميم الباحثة

التحليل التشكيلي للمنظر الرابع:

السجن: اتجه تصميم المنظر نحو التجريد والتلخيص من خلال علاقات لونية أساسها التقابل بين الأبيض والأسود ، وتشكيل الفراغ المسرحي بالأسود يحيط بالعرض كله من كواليس وبراقع وخلفية مخملية سوداء، ويكسر هذا الفراغ خطوط القضبان المستقيمة المتتالية بتكرار رتيب يعكس جمود المكان وخلف هذه القضبان حائط متهالك رمادي اللون به من جهة اليسار نافذة مغلقة بالقضبان. واللون المضيء في هذا المكان البارد شريط بالخط الكوفي الأحمر في ملابس الأشرس البيضاء التي تحمل معنى رمزياً وقيمة جمالية من حيث البناء والتوازن ، حيث إن اللون الأحمر هنا يثير لدى المشاهد إحساساً مختلفاً مرتبطاً بالظروف المحيطة أو الموقف الكلي (شكل ١٠٦).



شكل (١٠٦)

الرؤية التشكيلية لمشهد السجن حيث تقطع القضبان الفراغ الأسود مع وجود صندوق الدنيا على خشبة المسرح ليتذكر المشاهد دائماً إنه داخل الصورة الروائية للمسرحية

التحليل التشكيلي للمنظر الخامس:

المقهى البغدادي: استعان المصمم في هذا المنظر برسومات من تراث التصوير الإسلامي، وقد ظهر المقهى البغدادي بما يضم من أرائك ومقاعد وأباريق وأقداح ونراجيل مزخرفة.

التحليل التشكيلي للملابس:

ألتزم المصمم بمفهوم الشخصية المسرحية ، وجاءت الملابس دالة على من يرتديها من ناحية الجنس والوضع الاجتماعي ومن ناحية التاريخ أو المعاصرة، لذلك كانت ملابس صاحب صندوق الدنيا مرتبطة بالملابس الشعبية وهي جلباب مقلم أزرق عليه حزام من القطن أزرق اللون وصديري أزرق وطاقية زرقاء فهو يقدم حكايات الماضي عاكسة لمعاناة الحاضر.

أما ملابس زوجته فقد صممت في شكل جلباب مائل للزرقة، يزينه شريط برتقالي اللون في الأكمام والذيل مع طرحة سوداء للرأس تتجمل بضفيرتين وحلق وكردان شعبي، وأسفل الجلباب يظهر سروال أسود اللون.

أما ملابس البلياتشو فكان تصميمها انعكاساً لدور المهرج في التاريخ وهو في المسرحية ينتقل من الحكاية الشعبية إلى تقمص الشخصيات (ابن أبي مريم مضحك الخليفة – والبهلول الصالح الحزين أحمد بن الرشيد) وهي شخصية تتحرك في مرونة من الحاضر إلى الماضي ومن مدينة إلى أخرى، وتعددت في ملابسه الألوان الساخنة المصنعة من الساتان البراق والجلود الصناعية الملونة واللامعة وعلق في ذيل قميصه مجموعة من الجلاجل لتحدث صوتاً مع تحركه.

وتتكون ملابس البلياتشو من سروال أحمر من الحرير وقميص وحزام حول الوسط، كما تتغير ملابسه من شخصية لأخرى فابن أبي مريم ، مضحك الخليفة، يرتدي قميصاً أحمر اللون عليه رسوم ذهبية. وهو يستخدم حزاماً للوسط ذهبي اللون يوحي بالبدانة، أما بالنسبة لشخصية البهلول الصالح فقد ارتدى قميصاً أسود بدوائر ذهبية تعطي الإحساس بالدنانير المتناثرة وبالثراء فهو ابن الخليفة.

ولم يلتزم المصمم بالدقة التاريخية في تفصيلات عصر هارون الرشيد وذلك باعتبار أن الطراز العـام هو الذي يوحي بالعصر، حيث تميز العصر العباسي بمظاهر الثراء وعرفت فيه أنواع متعددة من المنسـوجات منها الديباج والحرير والصوف. بالإضافة الى تأثر هذا ملابس هذا العصر بالملابس الفارسية، ، ويعد عصـر هارون الرشيد من أزهى العصور العباسية وارتبط بأسلوب مدرسة بغداد التصويرية والتي تميزت بما يلي:

١. عربية من حيث البيئة والعادات والتقاليد.
٢. فارسية في شكل الملابس وزخرفتها.
٣. بيزنطية في استخدام الألوان الذهبية.

الصفة العامة للملابس سابغة وفضفاضة وذات أكمام مسترخية وعلى الأكمام أشرطة ذهبية.

ملابس جعفر البرمكي سوداء صممت بطريقة تعكس الصراع الداخلي في نفسه ، تخنقه كوفية دائرية ملتويـة من اللون الأبيض والأسود.. وعلى النقيض تماماً ملابس الأشرس حيث ساد ملابسه اللون الأبيض مع وجود خط أحمر.

أما ملابس العباسة التي شخصتها زوجة صاحب الصندوق فقد تمثلت في عباءات متغيرة مـن حيـث اللون في كل موقف درامي لتعكس انفعالاتها الداخلية.

وبالنسبة لملابس المجاميع في الشارع المصري فجاءت موحدة تتمثل في قمـيص أسـود وسـروال أسود يعلوه جلباب رمادي اللون مائل إلى الزرقة وبه بعض الرقع الملونة كما لو كان ممزقاً.

أما ملابس الجواري والراقصات فقد جاءت متشابهة من حيث خطوط التصميم ومتغيـرة مـن حيـث اللون عدا ملابس الرقصة التعبيرية في الجزء الثاني، فالأميرة في ثياب بيضاء محاطة بوصـيفاتها وينسـدل على وجهها نقاب أخضر شفاف، وتكشف الأميرة النقاب عن وجهها ، وفي حركة راقصة تقذف بـه وتتحـول إلى شخصية مزدوجة تختفي وراءها أميرة أخرى متشحة بالسواد.

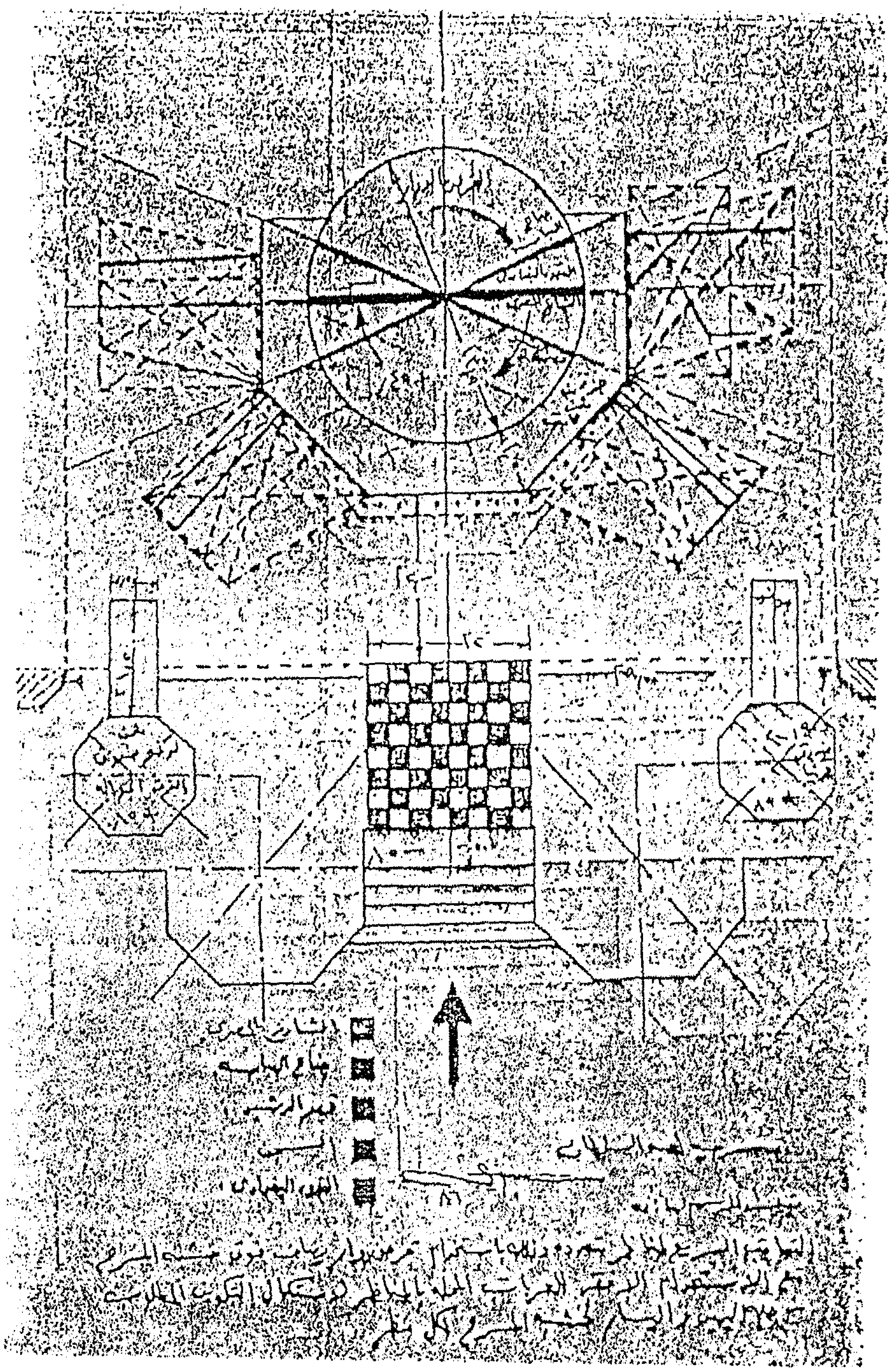
الرؤية التشكيلية من خلال الإضاءة:

استطاعت الإضاءة أن تدعم الجو العام لكل مشهد، وللعرض المسرحي بصفة عامة. وقـد اسـتخدم التأكيد بالإضاءة عن طريق زيادة كمية الضوء الملون المركز على الشخصية مع تقليل أهمية باقي الشخصيات عن طريق تقليل كمية الضوء عليهم، وقد استخدم العرض أسلوبين لإضاءة خشبة المسرح:

الأول: الإضاءة العامة (ويظهر هذا بوضوح في المنظر الأول – الشارع المصري – المقهى البغدادي).

الثانية: الإضاءة الخاصة النوعية (إظهار مناطق معينة)وتوظيفها لإحداث العمق عن طريق اسـتخدام تضـاد الضوء والظل.

وبشكل عام فقد جاء التصميم لمناظر العرض المسرحي "لعبة السلطان" مطابقة للرؤيـة الإخراجيـة ولفلسفة النص الدرامي ومن خلال الزخارف والمظاهر المعمارية التي توحي بعصـر المسـرحية وأسـلوبها وبالروح السائدة في الإخراج على المستوى الكلي التشكيلي .



(شكل و) مسقط لتشكيل الفراغ المسرحى فى
مسرحية (لعبة السلطان)

ثانيا :- الإيحائية فى التشكيل

مسرحية (باب الفتوح)

تأليف محمود دياب – إخراج د. أحمد عبد الحليم – الرؤية التشكيلية د. صبري عبد العزيز.

في تشكيل الفراغ المسرحي لهذا العرض المتعدد المناظر، بهدف تصميم الصورة المرئية الإيحائية المتغيرة نجد متغيرات: القيم التي تم استخلاصها من النص الدرامي وأسلوب الإخراج، أن باب الفتوح للكاتب "محمود دياب ١٩٣٢-١٩٨٣" تعبر عن واقعنا وتتضمن هموم الإنسان العربي المعاصر من خلال النظر في التاريخ الذي تصنعه المسرحية والدعوة إلى التأمل في الماضي وانعكاسه على الحاضر.

تحليل عام للنص:

"إن باب الفتوح احتجاج على التاريخ الذي كتبه مؤرخو الملوك السلاطين والوزراء والأمراء المؤرخون، الذين يرون أن الأحداث التاريخية هي ما يصنعها هؤلاء وأن من سواهم دهماء لا يصنعون، وإنما تصنع بهم الأحداث"[(١)]

وهذه المسرحية تاريخية متخيلة عن فترة صلاح الدين الأيوبي (٥٣٣هـ/١١٣٨م-٥٨٩هـ/١١٩٣م)، والتاريخ المدون يحدثنا عن الفترة الأيوبية فنجدها فترة لم تتجاوز ثمانين عاماً (٥٦٧هـ-٦٤٨هـ) ولقد حارب رجالها في جبهتين:

الأولي: جبهة داخلية ضد الفاطميين الذين يمسكون بزمام الحكم.

الثانية: جبهة خارجية ضد الصليبيين (مسيحيي أوربا الذين استولوا على بيت المقدس) وأنشأوا ممالك صغيرة في بلاد الشام.

اتخذ الكاتب موقفاً نقدياً من التاريخ من أجل التعرف على الوجه الحقيقي للواقع حيث مجموعة الشباب المعاصر في المسرحية يؤلفون بأنفسهم الأحداث ليقول أحدهم (كان صلاح الدين يحمل سيفاً .. ولم يحمل فكراً .. والثورة فكر أولاً لذلك لم يكن غريباً أن ماتت انتصاراته بعده، بل إن منها ما انتهى في حياته فلو كان قد حمل مع سيفه فكراً لكنا في أغلب الظن قد ورثنا انتصاراته "باب الفتوح")، وهي قضية تصدم اليقين القومي والتاريخي المألوف وتثير التفكير فيه من جديد[(٢)].

إن شخصيات هذه المسرحية تجمع كل الأجيال، ويمتزج فيها البناء الدرامي من خلال الصراع بين الواقع والحلم، وهذا هو جوهر التاريخ الحقيقي للإنسان وصراعه مع التاريخ المدون، فالأحداث تجرى على مستويين زمنيين: الأول الزمن المعاصر، والثاني الزمن التاريخي المتمثل في استرجاع انتصار صلاح الدين في موقعة حطين.

---

(١) د. على الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد ٢٥، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٨٠، ص١٤٥.

(٢) لمحمود دياب الكاتب المسرحي ،مقال ، مجلة إبداع، العدد الثاني، السنة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فبراير ١٩٨٤.

وتدور أحداث المسرحية حول موضوعين:

الموضوع الأول:

وهو رئيسي ويتمثل في "أسامة بن يعقوب" وكتابه باب الفتوح وسعيه من أجل أن يلتقي بصلاح الدين ليطلعه على أفكاره ويمثل "أسامة" فكر الحاضر منعكساً على الماضي وهو مفكر الثورة وواضع كتابها والمتنبئ بها ، إنه فارس الشعب الذي صنعه شباب الواقع من خيال مرهف ، ومدّوه إلى أعماق التاريخ ثم عادوا معه إلى أرض الواقع [١].

أما الموضوع الثاني:

فهو يعد تطبيقاً على الموضوع الأول ، ويتمثل في سعي "أبو الفضل" وأسرته وأحفاده للعودة إلى القدس، حيث شهد في صباه مذبحة القدس التي أحرق فيها الفرنجة أربعين ألف مسلم داخل المسجد، ولدى "أبو الفضل" رغبة في الانتقام من الفرنجة ويطلب من أبنائه وأحفاده أن يحملوه إلى السلطان صلاح الدين ومثلما فشل "أسامة بن يعقوب" في توصيل أفكاره ورؤيته للحكم والشورى لصلاح الدين يفشل أبو الفضل في توصيل صوته. وفي النهاية مات أسامة ولكن أفكاره لم تمت ، وبقيت كلمات (باب الفتوح) في صدور المشاهدين وتتحول وجهة النظر إلى تعبير عن وعي الجماعة أملاً في تحقيقها على أيدي الجماهير.

إن دراما "باب الفتوح" وفكرة الكاتب اتخذت كثيراً من مقومات المسرح الملحمي الذي يقوم على إشراك المشاهد في قضية يفكر فيها ، ويتعاطف مع شخصياتها على النحو التقليدي المعروف، ولا يجد المؤلف المسرحي ضيراً من إزالة "التوهم المسرحي" لدى المشاهد كي يذكره من حين لآخر بأن ما يراه ليس حادثاً حقيقياً يجري في تلك اللحظة على خشبة المسرح بل هو عرض مسرحي لفكرة يراد نفيها أو إثباتها [٢].

لقد وضع "برتولد بريخت ١٨٩٨-١٩٥٦" نظريته في المسرح الملحمي ليتخطى الآثار التخديرية للمسرح الأرسطي وليجعل المشاهد مشاركاً في الحدث، بأسلوب يعينه على تغيير الواقع الاجتماعي المعاش، ويعلمه كيف نناضل من أجل أن نظل على قيد الحياة .. إن المسرح عند بريخت يعنى رسم الحوادث والأشخاص كشيء سالف .. والشيء ذاته يمكن أن يحصل مع المعاصرين أيضاً "إن المسرح يقدم له العالم ليغيره" [٣].

وقد اعتمدت نظرية بريخت على عنصر التغريب بمعنى أن يجعل الأحداث التي يراها المشاهد تبدو غريبة ويكسر حاجز الإيهام بالواقع فيدفعه لأن يتوقف ويناقش ويتناول بالنقد ما يراه أمامه، فالتغريب يعني إبراز الملامح التاريخية وتصوير الأحداث والشخصيات باعتبارها ظواهر تاريخية عابرة[٤].

---

[١] المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق ، ص١٥٠.

[٢] محمود دياب كاتب مسرحي، مرجع سبق ذكره ، ص ١٢.

[٣] أ. ديمشتيز، مسرح التغيير، بريخت وعلم الجمال، ترجمة قيس الزبيدي، دار بن رشد، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٣، ص١٣٨.

[٤] برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص ١٢٤.

التحليل التشكيلي للمشاهد:

جاءت المناظر متتالية طبقاً لتتابع المشاهد وهي كالتالي:

__المشهد الأول:__ تجري الأحداث على مستويين: المستوى الأول مستوى خشبة المسرح والمنظر عبارة عن ساحة تتحرك عليها المجموعة المعاصرة من الشباب ويحتلون مقدمة المسرح بالكامل . المستوى الثاني يتدرج من الصفر إلى ارتفاع ٢م ، ويعبر عن المستوى التاريخي حيث يتضمن موقعة حطين. وفي عمق المسرح راية صلاح الدين ذات النسر الأحمر على قماش أصفر ليمثل خيمة صلاح الدين عنده استعراضه للأسرى من خلال حركة الحراس والأسرى صعوداً وهبوطاً.

__المشهد الثاني:__ تدور الأحداث في نفس المستوى التاريخي مع رفع علم صلاح الدين وإضافة أبواب مدينة عكا.

__المشهد الثالث:__ يتم رفع باب عكا وإضافة منظر المسجد الأقصى للإيحاء بمعمارية المكان لأبواب مدينة القدس، ومن خلال درجات السلالم والقبو وقبة الصخرة.

يتكون المنظر العام من ركن في ساحة لمدينة القدس عند فتح صلاح الدين لها وفي مواجهة الجمهور مدخل طريق يملئه قبو أسفل المستويات.

__المشهد الرابع:__ على المستوى الأعلى التاريخي واجهة معمارية لبيت "أبو الفضل" . له شرفة واسعة والقبو يغلق عن طريق باب المنزل.

__المشهد الخامس:__ السجن لمجموعة من الشباب المعاصر مقيدة في السجون من خلال إضافة قضبان في مناطق متفرقة بمقدمة خشبة المسرح وفي عمق المسرح، ونرى قبة الصخرة من خلال قضبان تغطيها بالكامل وكانت عملية تغيير المناظر تتم أمام المشاهد بدون إسدال الستار بقصد إزالة أي شعور يمكن أن يتولد في نفس المشاهد عن واقعية ما يراه.

التحليل التشكيلي للأزياء والإضاءة :

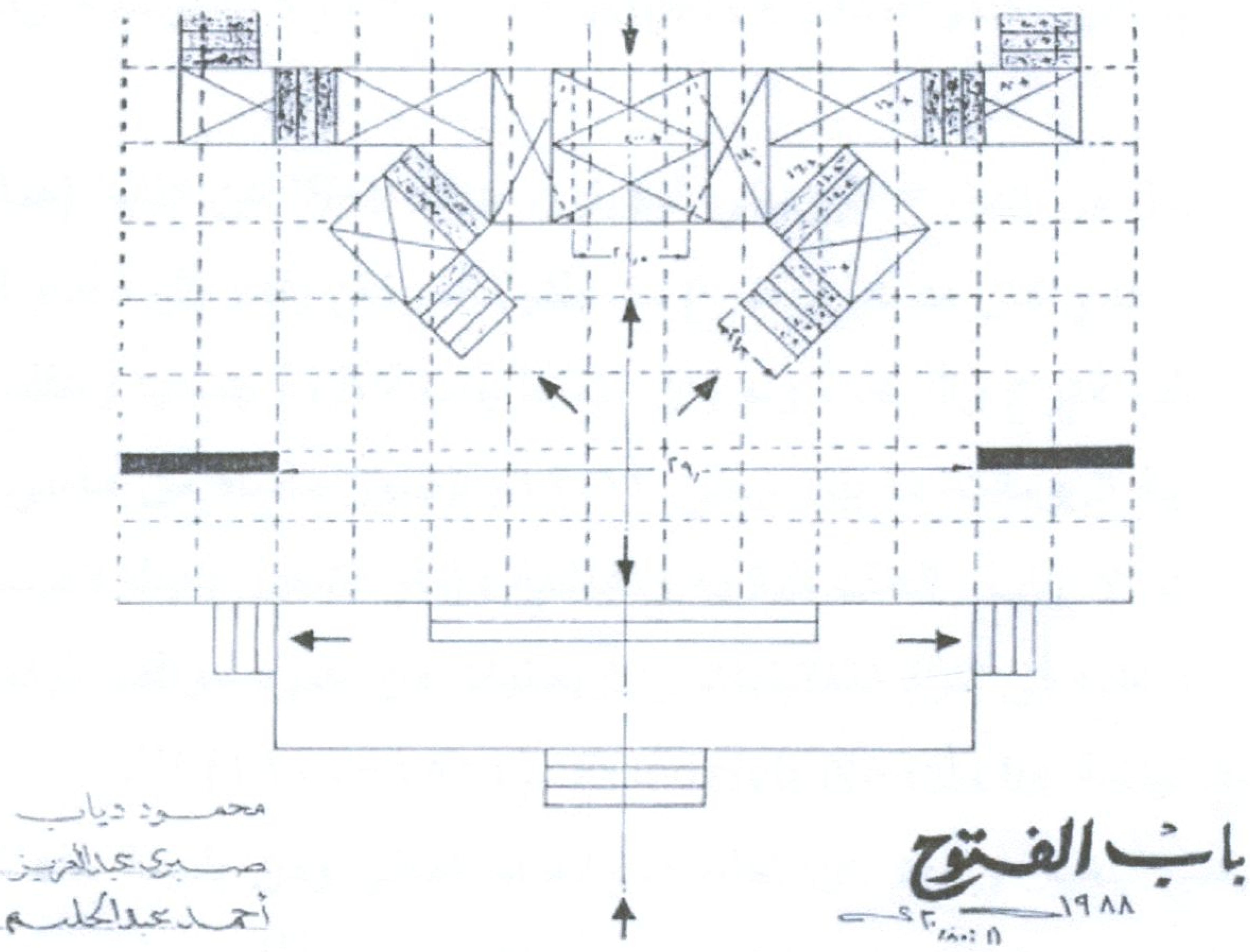
١. إن مصمم المناظر والملابس والإضاءة يهتم في المقام الأول بحركة الممثلين كأشكال ملونة متحركة داخل الفراغ المسرحي على الخلفية وهي المناظر، وهذا ما يعطي مفهوم التفاعل المتبادل ، لذلك جاء تصميم الأزياء قائماً على دلاله من يرتديها من ناحية الجنس والوضع الاجتماعي ومن الناحية التاريخية، أما ملابس مجاميع الشباب المعاصر فقد جاءت موحدة عبارة عن قميص أسود وسروال أسود وصديري برتقالي اللون، وذلك لإبرازهم باللون الساخن .وقد لعبت الإضاءة دورا هاماً وموحياً ومؤكدا للتفاعل والتكامل .

قدم هذا العرض : على خشبة مسرح ذات طابع معماري نمطي إيطالي محدودة من حيث التجهيزات الآلية والكواليس لا تحقق المرونة في الحركة، وعمق خشبة المسرح محدودة.

وقد تم إضافة مساحة لمقدمة خشبة المسرح للربط بين المسرح وصالة المشاهدين لذلك وضع المصمم تصميمات موحية وبسيطة لتحقيق العلاقة الدائمة بين منصة العرض المسرحي وصالة الجمهور، وقد تناول خطوط العمارة الإسلامية في العصر الأيوبي، الذي أمتاز في مصر وسوريا بالعمائر الحربية نتيجة الحروب المستمرة ، حيث أهتم الأيوبيون ببناء القلاع والحصون وكانوا يكسون الجدران بأشرطة من

الزخارف التي تتكون من عناصر بنائية دقيقة وزخارف مجردة وكذلك ظهر في عصر الأيوبيين بعض التأثيرات الفنية البيزنطية، بالإضافة إلى العناصر السلجوقية كما تضمن التصميم معالم القدس المعمارية بعقودها وأقواسها وأزقتها وأحجارها ويتجلى ذلك في عمارة المسجد الأقصى الذي اعتمد في تصميمه على رسم دائرة داخل مثمن وأمكن تحقيق التنوع التشكيلي في الفراغ المسرحي عن طريق المظاهر المعمارية المستوحاة من العصر الأيوبي والتي تحققت من خلال الأقواس والزخارف والألوان.

ويوضح الشكل (١٠٧) المسقط الأفقي لمسرحية باب الفتوح ويظهر في المسقط امتداد خشبة المسرح المضافة ورؤية تشكيلية للملابس في المنظر.





شكل (١٠٧)
المسقط الأفقي لمسرحية باب الفتوح تصميم
د. صبري عبد العزيز والرؤية التشكيلية للملابس

ثالثـــاً : التجريب فى التشكيل

مسرحية (كاليجولا)

إن جوهر التجريب في تشكيل الفراغ المسرحي هو البحث عن لغة بصرية جديـدة، تخـرج عـن التقنية الكلاسيكية من أجل استكشاف طرق تعبيرية جديدة.

وأهم ما يشغل فكر المصمم لهذا العمل هو البحث عن صيغة تشكيلية مسرحية لها خصوصيتها.

التحليل التشكيلي للنص:

كاليجولا للكاتب "البير كامو Albert Camus" (١٩١٣-١٩٦٠) ترجمة "رمسيس يونان ١٩١٣-١٩٦٦".

تستقي الدراما مادة العمل من المؤرخ الروماني "سويتون Souoton" عن كتابه (حياة اثنى عشر قيصـراً) حول شخصية كاليجولا، الذي كان مصاباً بالصرع منذ طفولته، وكان يقف كثيراً أمام المـرآة ليجـرب فـي قسمات وجهه كل ما يثير الفزع والرعب، ولم يكن متمتعاً بصحة طيبة جسمياً وعقليـاً، وقـد حكـم هـذا الإمبراطور الإمبراطورية الرومانية ما بين سنتي ١٣، ١٢م ليصور مأساة من مآسي العصر. وهي مأسـاة الفكر تحت تأثير تيارات الإرهاب والعنف للنازية والفاشية وأمام الشعور بعبث الحيـاة وعـدم خضـوعها لمنطق العقل ، وتغلبت عليه في فترة الثلاثينيات والأربعينيات من عمره مواقف الرفض ومـذهب العدميـة الذي صاغه "فريدريك نيتشة Friedrich Nietzsche" (١٨٤٤-١٩٠٠) [١].

و"العبث" يعني النشاز والبعد عن القاعدة، وانعدام المعنى ومن طبيعة هذه الصفات إثارة الضـحك وإثارة الأسى أيضاً، لوصف حال الإنسان والتعبير عن فراغية وجوده[٢].

ومسرح العبث هو مسرح موقف. فالفعل في مسرحية لا معقولة لا يروي قصة بـالمعنى المعتـاد وإنما يقدم هيكلاً من الصور المصممة لتوصيل الاضطراب والقلق إلى الآخرين، كما أن المسرحية العبثيـة تنبذ واقعية الزمان والمكان [٣].

ويفسر الكاتب الانقلاب المفاجئ في شخصية كاليجولا بعد وفاة أختـه وعشـيقته "دروزيـلا" مـن إمبراطور عادل إلى وحش، ويرى فيه كشفاً عبثياً. فمن وجهة نظر "كامو" أن الواقع دائماً غيـر مكتمـل، واللحظة الخاطفة التي نسميها الموت هي اللحظة الوحيدة التي يكتمل فيها كل شئ.

فالمأساة تبدأ بعد موت "دروزيلا" مباشرة ، وقد اختفى الإمبراطور، فقلق الأشراف لغيابـه، وبعـد فترة يعود متعباً ليؤكد لهم أنه ليس بمجنون، بل إنه لم يشعر بمثل هذا الصفاء من قبل لأنه اكتشف حقيقـة بسيطة (أن الإنسان يموت محروماً من السعادة اذن فكل ما حولي إفك وكذب ، غير أنـي أريـد أن يعـيش الناس في الصدق) [٤].

---

[١] البير كامو، كاليجولا، تعريب رمسيس يونان، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٢ ، ص٤،ص٤١.

[٢] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥م ، ص١٩٢،١٩١.

[٣] البير كامو، المرجع السابق ص ١٩٥.

[٤] كاليجولا، مرجع سابق ص٥٨،٥٩.

إن كاليجولا كان يريد القمر رمزاً للمستحيل الذي كان يؤرق لياليه بعد موت "دروزيلا" ، وبدأ يشعر بأن الحياة لم تعد ترضيه فاستبد به جنون الحصول على المستحيل، فراح يجبر الناس على الخضوع لمنطقه الذي يصل إلى حد الجنون، إنه يعتبر نفسه الإنسان الحر الوحيد في الإمبراطورية ، ولكنه أدرك في النهاية أن الإنسان لا يمكن أن يكون حراً على حساب الآخرين.

التحليل التشكيلي للمناظر:

إن الرؤية الإخراجية لعرض كاليجولا الذي قدمته الفرقة الأكاديمية للمسرح على مسرح سيد درويش بأكاديمية الفنون إخراج "سعد أردش" جاءت تطرح عدة تساؤلات أهمها:

* كاليجولا هل هو إمبراطور؟ * هل هو مصلح اجتماعي؟
* هل هو إنسان عدمي يائس من إمكان الإصلاح؟ ولهذا اختار الحل التدميري الكامل لكل شئ حتى هو نفسه؟

وجاءت الإجابة بأن المسرح يعد رمزاً لملابسات الحياة كما يكشف عنها العبث وهي الملابسات التي يتحتم على الإنسان اللامعقول أن يوجد فيها، فجاءت جدران وخشبة المسرح ترمزان إلى عنصر اللامعقول وجوهره ، كما يوحي الستار الذي يسدل في آخر المسرحية بحتمية الموت.

وقد جاءت المناظر معتمدة على عناصر أربعة وهي:

١. الخلفية التشكيلية (ستارة خلفية وضعت عليها حبال من الليف).
٢. الجوانب أو الأجنحة (الكواليس) عبارة عن تشكيلات مجزأة بأسلوب الخلفية نفسها.
٣. الجزئيات المتحركة أو الثابتة التي تشغل سطح خشبة المسرح مثل كرسي كاليجولا، المنضدة، المقاعد في بيت شيريا ..الخ.
٤. مقدمة خشبة المسرح: التزم المصمم بالشكلية عند تجسيد النص بهدف تقديم منطقة التمثيل دون تحديد مكان للأحداث ، وقدمها مجرد منطقة مسطحة وعارية محاطة بستائر ذوات لون أسود عليها ستائر أخرى من التل الرمادي الشفاف مركب عليها تشكيلات من الحبال الليف بلونها الباهت ، وتهدف إلى إخفاء عمق الخشبة وجوانبها بغرض تحديد البقعة التي يتحرك فيها الممثلون، وفي العمق عند منتصف الجزء العلوي من الفوندي الخلفي ، يظهر عليه القمر كشكل جنيني يتلون بألوان الإضاءة ودرجاتها.

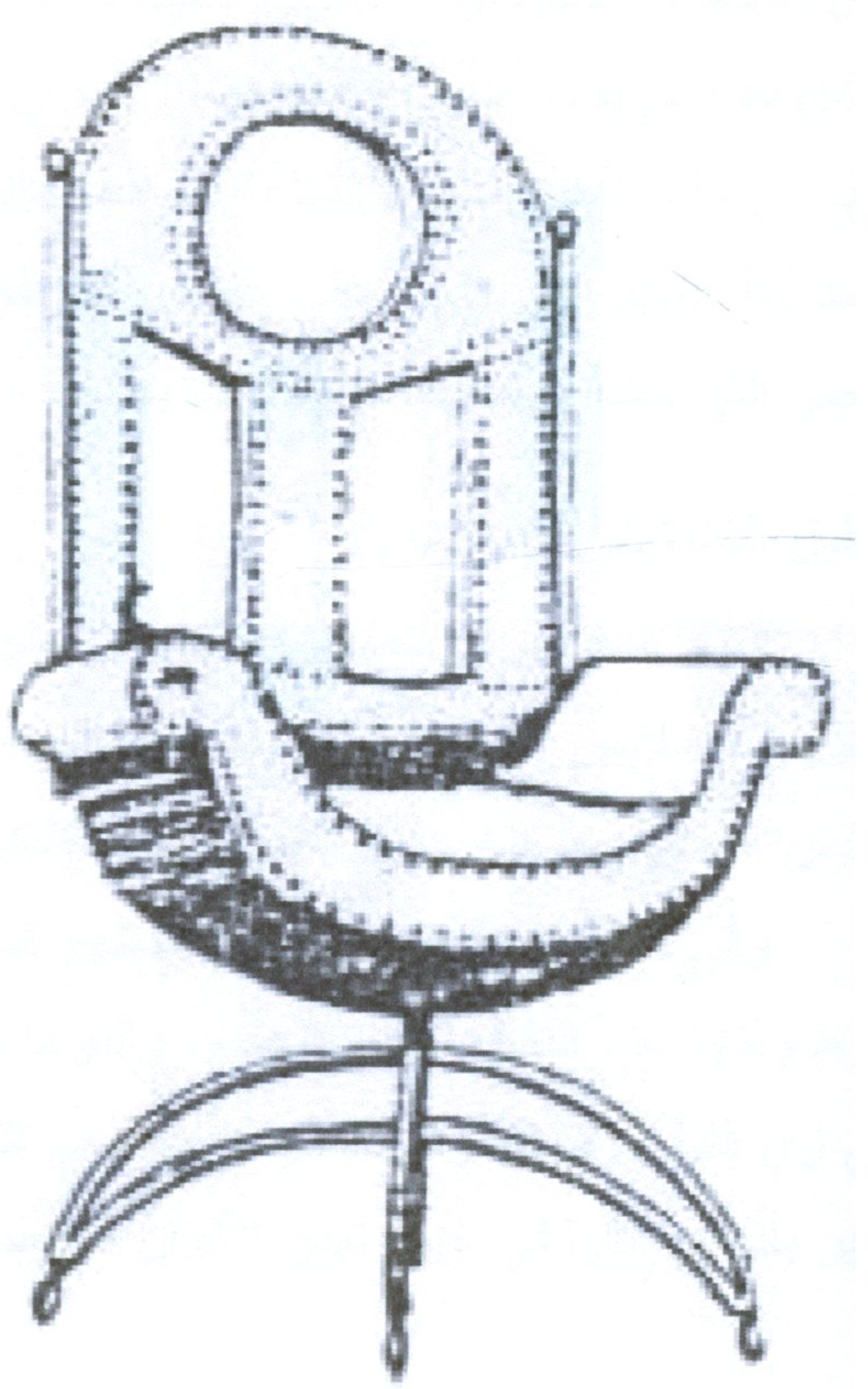
ومن خلال الرؤية الإخراجية ، تصميم المشاهد نجد أن المصمم تناول تحليلاً إبداعياً ، حيث كان من الممكن تقديم كاليجولا من خلال الإطار التشكيلي الموحي بالعظمة الرومانية وبأسلوب تاريخي كلاسيكي يتحرى المواكبة التاريخية للمناظر والملابس، أو بأسلوب تجريدي رمزي لا يحدد زمناً معيناً ، ولكن جاءت حرية الإبداع للمصمم – وهي أساس البحث التاريخي – بعيداً عن القيود الفنية التقليدية للطراز الروماني خاصة أن النص الدرامي والرؤية الإخراجية يسمحان بذلك.

وقد جاء اختيار المصمم في خطته التشكيلية للأسلوب التجريدي الرمزي يعكس ما يمليه الفكر في النص المسرحي، وكان الهدف الأساسي للتصميم هو البحث عن الجوهر الديناميكي للتشكيل في الفراغ

المسرحي وليس البحث في الشكل الظاهري للطراز الروماني فالحقيقة تكمن في أعماق الأشياء – ومن ثم يكون التعبير عنها من خلال الرمز والإيحاء والتلميح لأنها مثيره للمعاني في الأذهان.

إن تحرير الممثل من أسر المناظر التاريخية له أثره البالغ على المشاهد الذي يشترك بخياله بصورة أكثر فاعلية ، ولذلك لم يهتم المصمم بالمنظر المسرحي بوصفه زخرفة داخلية، بل من أجل تأكيد المكان الذي يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الجدل وتأكيده. ولذلك استخدم الأسلوب التجريدي وأكد في التصميم على كرسي كاليجولا شكل (١٠٨ – أ) بجانب الإكسسوار والأثاث ، وقد عمد المصمم إلى اختيار الخطوط المنحنية ومن خلال الخط والملمس استطاع المصمم أن يخلق التوتر في عمق الفراغ المسرحي بهذه الخطوط وبهدف إيقاظ الجهاز العصبي للمشاهد . كما اعتمد على الدائرة وهي سلسلة من المنحنيات المتصلة التي ترمز للبداية والنهاية. ولقد جاء التصميم لكرسي العرش يحمل إحساساً قوياً بالشكل العضوي الذي يعطي نوعاً من الحيوية بالخط المنحني نصف الدائري من أعلى والذي يوحي بدوام واستمرار الحركة، وقد أعطى الفراغ الدائري في ظهر الكرسي حركة داخلية لتحقيق الغرض الوظيفي، فهي المستحيل الذي ينهي حياة كاليجولا .

وقد أعطى تحريك كرسي كاليجولا فوق أرضية خشبة المسرح الجو العام ديناميكياً محققاً ما في النص من حركة وقوة وخلق إيقاعات وتكوينات فنية متعددة . لذلك كان الهدف الرئيسي للمصمم هو تركيز وتأكيد الانتباه على كرسي العرش، والمناظر المسرحية المتمثلة في الجدران الواهية المتداعية المليئة بالشقوق والتي تنذر بالسقوط على كاليجولا.





شكل (١٠٨ – أ)

تصميم كرسي كاليجولا ويوضح الرؤية التشكيلية للاستخدام الدرامي

التأثير الضوئي:

استطاعت الإضاءة أن تدعم الجو العام لكل مشهد وللعرض المسرحي بصفة عامة، من خلال الإضاءة الملونة بين السطوح مع الضوء الخافت المائل إلى الزرقة في إضاءة القمر والمتغيرة مع كل مشهد.

وجاء العنصر الدرامي للإضاءة على المناظر والأزياء نتيجة لمجموعة احساسات من خلال الصورة المرئية المسرحية المتغيرة (إحساس بالتشكيل + إحساس بالثقل+ إحساس باللون + إحساس بالملمس ..الخ) حيث تلتقى هذه الاحساسات ببعضها وتترجم في عملية أدارك على أنها منظر مسرحي لعرض "كاليجولا".

وقد كان اختيار الخامة للستائر والكواليس والبراقع بتشكيلاتها تحت الأضواء عاملاً مساعداً، موحياً لصياغة العرض المسرحي .. هذه الخامة التى يجب ألا يقتصر الجمال فيها على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها .. فقد تم استخدام خامة محلية تتوفر فيها عناصر تعبيرية وجمالية (التل والحبال والليف) ولها قدرة على التعامل مع الإضاءة .. هذه القدرة حققت تشكيلاً فنياً له دلالات بصرية في الفراغ المسرحي، بقصد صياغة عرض مسرحي قائم على حركة الخامات والأشكال تحت الإضاءة، وبهدف إثراء الإمكانيات التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية التي من شأنها توصيل الاضطراب والقلق إلى المشاهدين . لذلك جاءت الأسطح خشنة، بها تأثيرات الرطوبة والتشقق ، مع استخدام خامة التل صبغت باللون الرمادى فأعطت الإحساس بالضبابية، وعندما وضعت عليها تشكيلات الحبال بالخطوط الحلزونية المتكررة أسهمت في عمل تشكيل بارز وغائر .. بالإضافة إلى الحبال المتوازنة والمشدودة التى بدت كأمواج متلاحقة . كما أن الدرجات القاتمة والفاتحة ذات أهمية جمالية ونفسية تتغير قيمتها من وقت لآخر بتأثير الإضاءة الساقطة عليها لتعكس جوهر الدراما فى معادل تشكيلى مرئى معبر.

وتعتمد لغة التعبير في اللون على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء، وهي العناصر التي تنشأ نتيجة تفاعل الألوان بعضها مع بعض في التكوين العام [1].

التحليل التشكيلي للملابس:

ألتزم المصمم في تصميمه للملابس مفهوم الشخصية المسرحية بكونها مجموعة من الدلالات البصرية، فالملابس المسرحية طريقة اصطلاحية للتعريف بالفرد، كما تدل على المناخ والفترة التاريخية وملابس الممثل وحركته جزء عضوي من التشكيل الكلي للعرض المسرحي.

وفي ملابس عرض كاليجولا استلهم المصمم فكرة (التوجا الرومانية) الواسعة وما تحتويه من خطوط وثنايا عند التفافها على الجسم، والتوجا قطعة من القماش تلف حول الجسم وهي (عباءة خارجية) وهى زي قادة الرومان وقد استلهمها المصمم لتحقيق إمكان التشكيل في الفراغ المسرحي، مع إعطاء التأثير بالعمق الفراغي حيث تبدو الألوان في مستويات المسرح، فالملابس ذات المسحة الرومانية تبدو في

---

[1] د. صبري عبد العزيز، الرؤية التشكيلية في عروض المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق ،٢٠٠٢ ص٢٤٨.

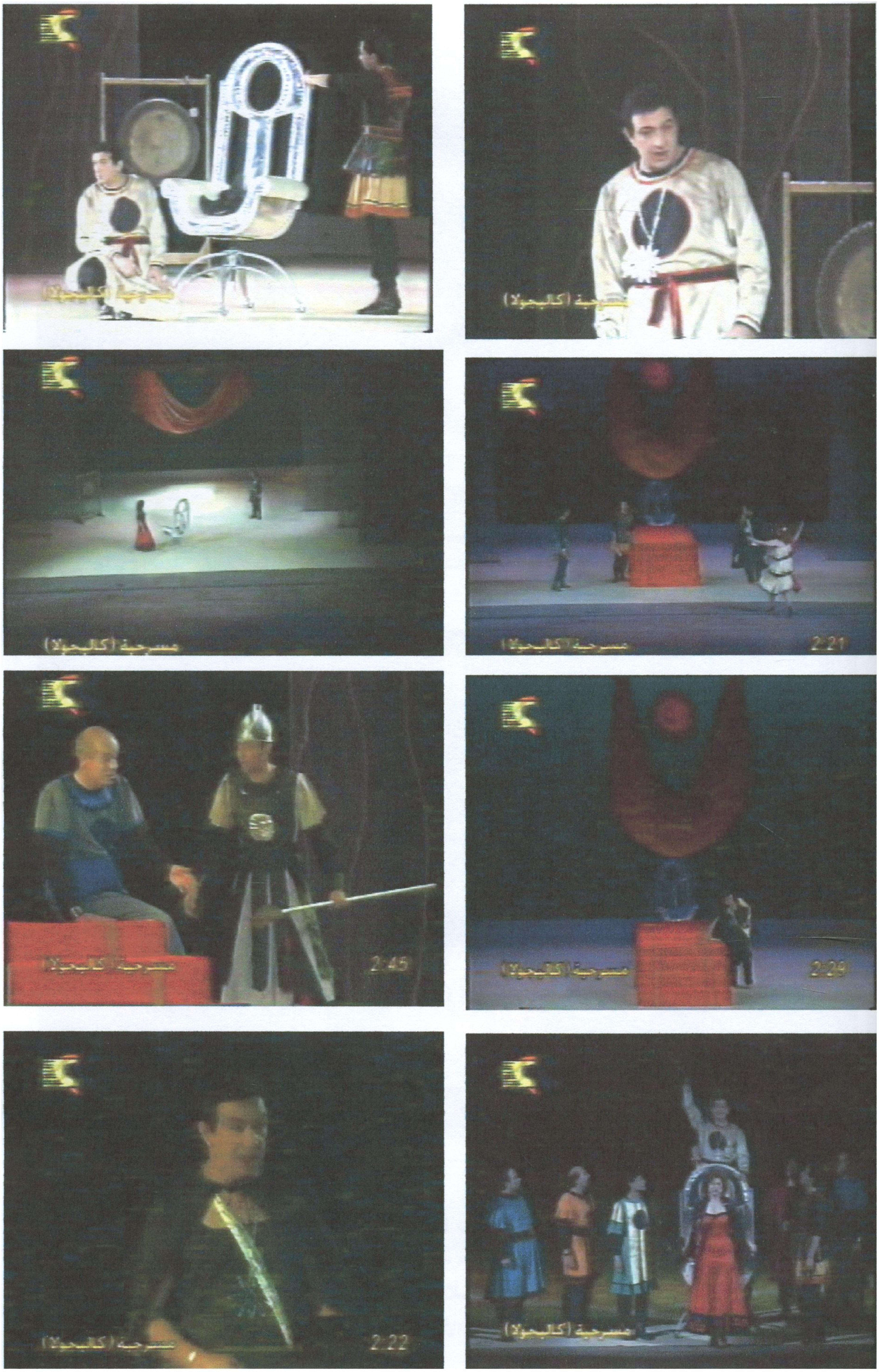
المقدمة كشكل متحرك، بجانب الألوان الباهتة للمناظر في المؤخرة كأرضية بهدف إيجـاد حالـة تفاعليـة وتكاملية متبادلة ومستمرة بين الشكل والأرضية.

ولاشك أن الشيء يتميز بضده، ووجود زي كاليجولا الأسود إلى جوار أزيـاء الأشـراف الفاتحـة والمتنوعة الألوان يستهدف تأثيراً دراميا ولغة رمزية فنية تصاحب اللغة اللسانية .

وهكذا يتكرر الموقف بالنسبة إلى وجود الحركة والجمود والظل والتنوير والضـخامة والضـآلة وهـدوء الشخصية وتمرد الأخرى ..الخ. ولأننا ندرك من الأشكال صورها العامة لا مجرد أحاسيس منعزلـة ناشـئة عنها، فنجد اللون الأحمر في ملابس "سيزونيا" في الفصل الأول أكثر حيوية، أما اللون الأحمر نفسـه فـي ملابس كاليجولا فنجده يظهر أقل حدة وذلك لمجاورته للون الأسود.

وأخيراً فإن فلسفة الفن عند "البير كامو" قد ارتبطت باتجاهه الفلسفي العام ، فيقرر أن الفن يعلمنـا درساً هاماً ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيراً للعالم بل هو لابد أن يتمرد عليه لكي يعلو[١]. شـكل (١٠٨ ب) وشكل (١٠٩) معالجة تشكيلية أخرى لمسرحية كاليجولا .

[١] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ص٢٢٦.



شكل (١٠٨- ب)

المعالجة تشكيلية لمسرحية (كاليجولا)





شكل (١٠٩)

الرؤية والإخراج التشكيلي لمسرحية كاليجولا: د. أبو الحسن سلام

ديكور: محمد عبد الفتاح – ملابس: فاطمة الزهراء – ١٩٩٧،

مسرح قصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية .

رابعا : المزج بين الواقع والرمز ، والتصوير والتجريد

مسرحية " لن تسقط القدس" - مسرحية تضيء شمعة وتلعن الظلام

تأليف شريف الشوباشي - إخراج ورؤية تشكيلية فهمي الخولي - موسيقى وألحان منير الوسيمي - أشعار وفاء وجدي - تصميم ملابس د. محمود مبروك.

عرضت على المسرح القومي ومسرح الجمهورية وكان أول عرض لها ٢٠٠٢/١/٣

اليوم هاهو الفن ينتصر على الواقع الزائف ليوقظ وعينا تجاه الحقيقة مهما تكن مؤلمة، والتاريخ إذا أعاد نفسه على حد قول "كارل ماركس" فهو في المرة الثانية يكون مهزلة، وتلك المهزلة هي موضوع الدراما في مسرحية "لن تسقط القدس" فهو عرض مسرحي جريء والكلمات حجارة تتساقط فوق ضمائرنا لتوقظها، فلم يكتف المؤلف بلعن الظلام وإنما أضاء لنا شمعة تاركاً لنا مهمة الحفاظ على تشابك أيدينا حولها حتى لا تخبو .. فالمسرح من أجل الحرية.

استعان الكاتب بالتاريخ والموروث العربي في النص المسرحي مستلهماً إياه ليتحدث بحرية وجرأة شديدتين فيما يحدث الآن في العالم العربي من المحيط إلى الخليج، وقد وفق في اختيار المرحلة التاريخية التي تدور فيها أحداث العرض والتى تتطابق تماماً مع الواقع العربى، حتى أننا من الممكن أن نقول أن المرحلتين أشبه بتوأم متماثل والفروق بينهما لا تتعدى الشكل فقط [١]. وقد استخدم الاستلهام التاريخي في المصرح المصري أكثر من مرة مثل مسرحية (الحسين ثائراً) و(الحسين شهيداً) لـ"عبد الرحمن الشرقاوي" كرمز لما بعد نكسة ١٩٦٧.

التحليل التشكيلي للنص الدرامي:

تعود أحداث المسرحية إلى القرن الحادي عشر الميلادي وتحديداً في عام ١٠٩٩م عندما سقط بيت المقدس في يد الصليبيين، وكانت الأمة العربية والإسلامية في ذلك الوقت مشغولة بنزاعاتها الداخلية على الحكم، فقد بدأت نهاية الدولة الفاطمية بعد صراع أمرائها على مقاليد الحكم ، ومحاولة الخلافة العباسية في بغداد القضاء على الحكم الفاطمي المريض، وأمام كل هذا كان أمراء السلاجقة يعتبرون المسلمين أشد خطورة عليهم من الفرنجة فكانوا يحاولون أضعاف الدولة الإسلامية. وهكذا كان الوطن العربي والإسلامي يدور داخل دائرة كبيرة من الخلافات والحروب التى جعلت بيت المقدس يقع في يد الفرنجة ودون أن يفكر أي من الخلفاء ، اللاهثين وراء المجد الشخصي ، في الدفاع عنها باعتبارها جزءاً مهماً من الخلافة.

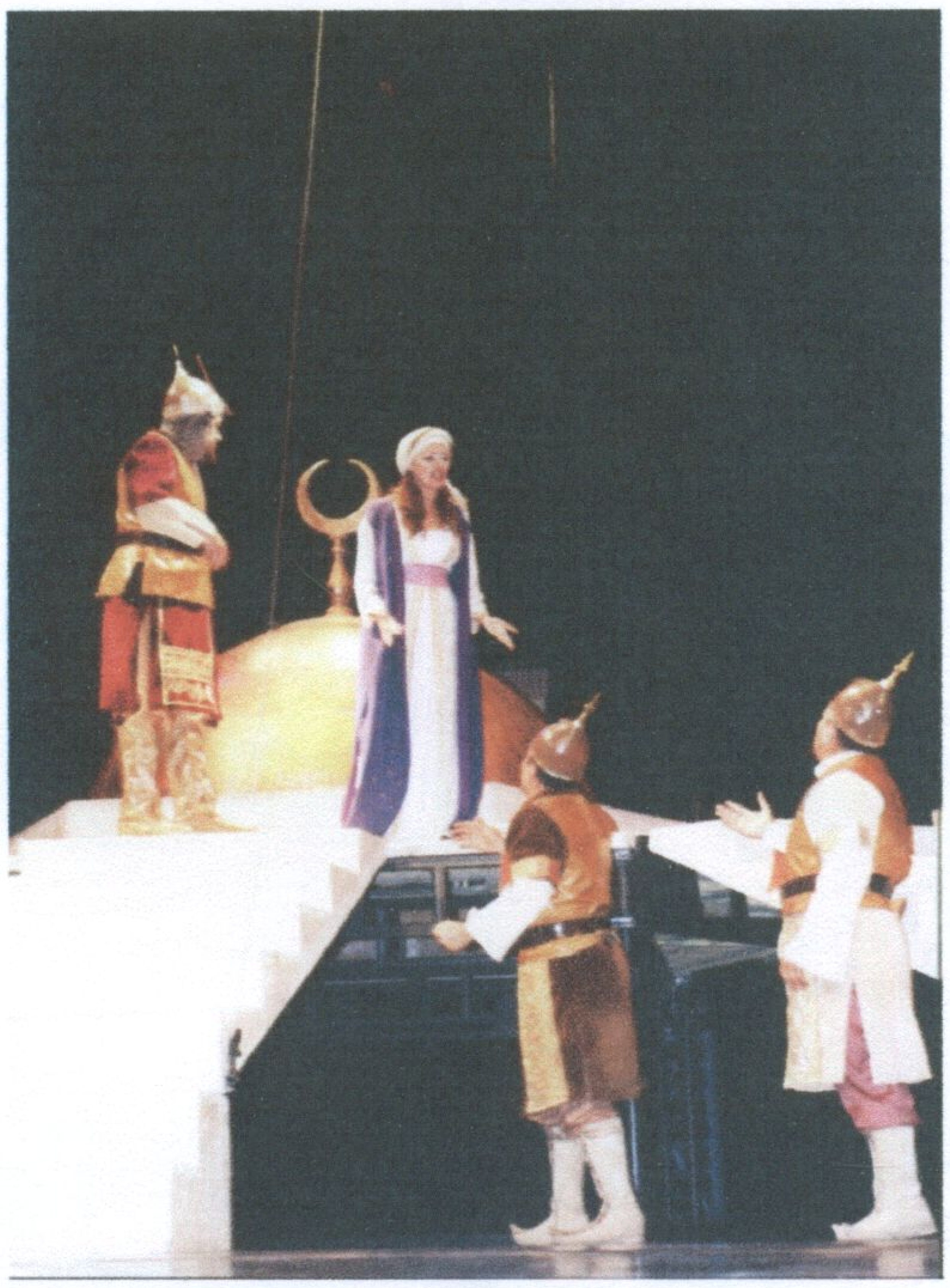
يتكون الفصل الأول من ستة مشاهد حيث يتضمن ظهور القائد "افتخار الدولة" المسئول عن الحصن الأخير في مدينة القدس، والذي أوشك على الانهيار، وحوله مجموعة من فرسانه مؤكداً لهم أن الأمير الفاطمي يعرض عن مساعدته ويتقاعس في إرسال المدد رغبة منه في هزيمة "افتخار الدولة" الذي يغار من شجاعته وبأسه في الحروب ويحاول الفرسان المتحمسون إقناعه بالاستمرار في المحافظة على الحصن والاستماتة في الدفاع عنه، ولكن يضعف القائد ويرسل الفرنجة رسولاً إلى "افتخار الدولة"

---

[١] محمد سلماوي، لن تسقط القدس، مجلة تراث المسرح، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، سبتمبر ٢٠٠٢، ص٤٩.

يعرضون عليه الانسحاب من البرج ويوافق القائد بشرط حماية أهل المدينة وعدم التعرض لهم بالأذى وبالفعل ينسحب "افتخار الدولة" ولكنه يترك وراءه في المدينة شمعة أمل ..

ويظهر في الفصل الثاني مجموعة من أهل مدينة القدس البسطاء الذين استطاعوا الفرار من المذبحة التي قام بها الفرنجة ناقضين العهد مع القائد "افتخار الدولة"، فيلجأون إلى قاضي القضاة في دمشق والمشهود له بالنصرة والعدل بعدما تخاذل كل الأمراء العرب، ويقوم القاضي باصطحاب هؤلاء البسطاء والسفر إلى بغداد لمقابلة الخليفة العباسي لنصرتهم ولكنهم يجدوا صعوبات شديدة في مقابلته، حيث يرى الوزراء ومساعدوه أن هدفهم هو الخلافة وليس بيت المقدس .. وبعد المحاولات العديدة استطاع قاضي القضاة مقابلة الخليفة العباسي مع بسطاء القدس، وكان أقصى ما يفعله هو إرسال لجنة لتقصي الحقائق وبناء على ما تتوصل إليه هذه اللجنة يفكر فيما يمكن أن يفعله . وتتكشف الأحداث مؤكدة تخاذل الحكام العرب وإعطاء ظهورهم لبيت المقدس منشغلين بصراعاتهم الداخلية وأطماعهم .



التحليل التشكيلي للمناظر والإضاءة:

جاء الديكور رمزياً تجريدياً مازجاً بين التاريخ الماضي والحاضر، وهو عبارة عن ثلاثة مستويات بسلالم ويصعد منها ثلاثة أخرى معبرة عن النجمة السداسية والمتمثلة في السلالم التي تحاصر القدس في شكل تجريدي، وفي المشاهد استغلت السلالم الصاعدة إلى القبة الذهبية (قبة المسجد الأقصى) ليصعد عليها هؤلاء الفرسان رمزاً للاستشهاد والصعود إلى أعلى المراتب، وكانت الحبال التي استخدمت في رفع وإنزال قطع الديكور أقرب إلى قضبان السجن، بينما كانت فى مشاهد أخرى يتدلى منها الممثلون كالدمى ، ثم قلب المخرج قبة الصخرة بعد سقوط القدس لتصبح أشبه (بالسلطانية أو الصحن) يختبئ فيه البسطاء الفارون من مذبحة القدس، فكان هذا الشكل أشبه بـ(سفينة نوح) التي تحمي من الطوفان .. وفي شكل آخر أعيدت القبة كما هي مع فصل الجزء الأعلى منها والمتمثل في شكل الهلال ليجعلها كرسياً للخليفة العباسي مما يوحي بأن هؤلاء الحكام يجلسون على رفات القدس ومقاعدهم ملوثة بدماء الشهداء . وقد تزاوجت في العرض عناصر السينوغرافيا لتشكل دراما بالغة الإثارة.



شكل (١١٠-١١١) الرؤية التشكيلية لمسرحية

(الى تسقط القدس) ويتضح فيها المستويات المؤدية الى القبة





شكلي (١١٢،١١٣)
يوضح الديكور المزج ما بين الواقع والرمز والتصوير التجريدي
واستخدام الحبال كرمز لقضبان السجن



شكل (١١٤)
الرؤية التشكيلية للإضاءة على قبة الصخرة

وقد جاءت إضاءة المسرحية موزعة بشكل درامي بسيط لا تتغير إلا لضرورة حتمية، فلا تشتت انتباه المشاهد عن القضية الأساسية وهي قبة الصخرة بشكلها الذهبي البراق وبقعتها اللامعة، بالإضافة إلى المجاميع من بسطاء القدس، وتؤكد البقعة الضوئية على الحكام وهي التي تفصلهم في أبراجهم عن البسطاء من العامة ولذلك جاءت الإضاءة درامية بالألوان المخلوطة بالأحمر مع الأزرق [1].

التحليل التشكيلي للملابس:

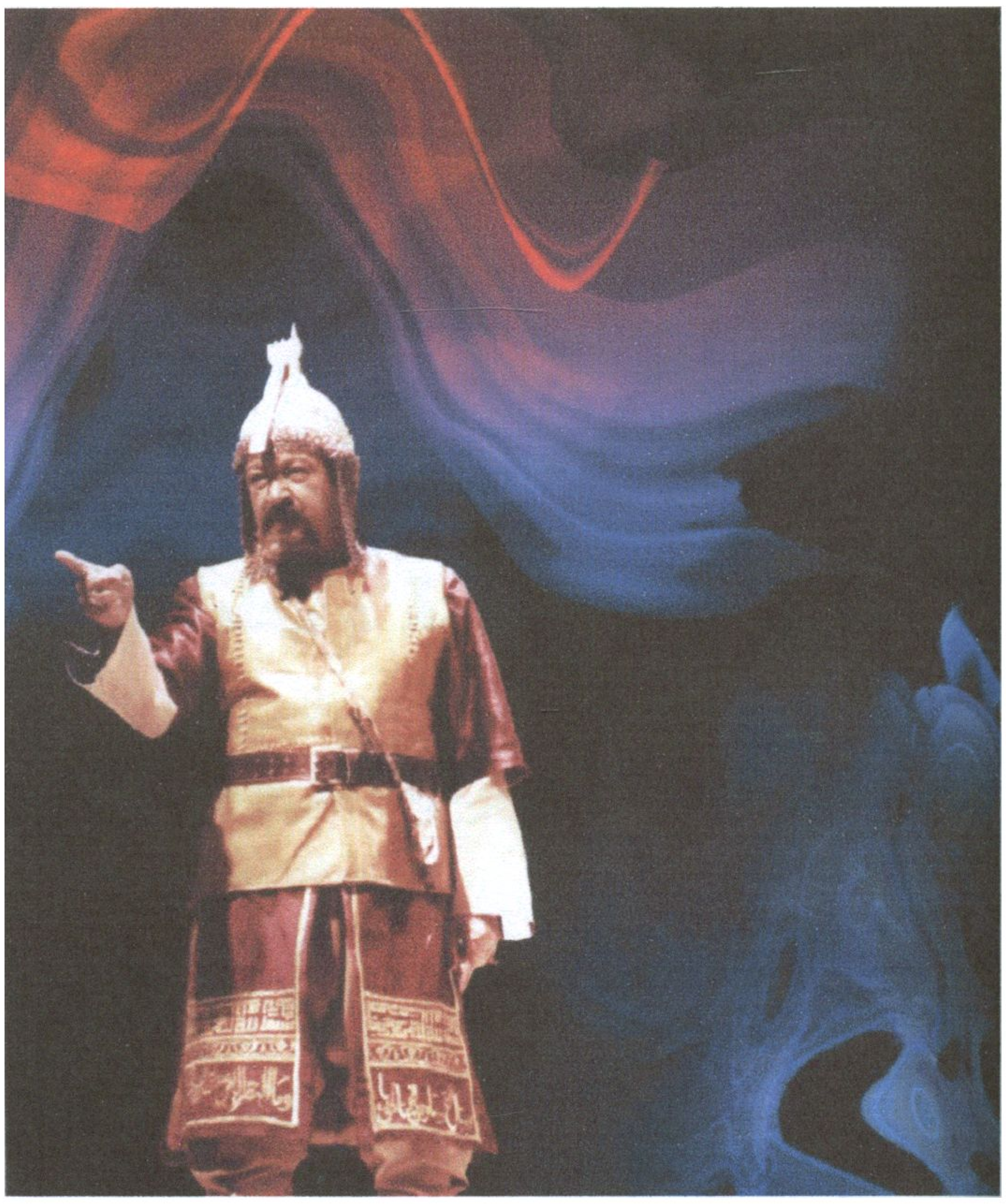
كانت الملابس ، للمصمم د. "محمود مبروك" ، شديدة الدقة متسقة ومواكبة للدراما التاريخية، ووحدة العمل ،لتجعل المشاهد يتعايش مع الفترة التاريخية لموضوع العرض . فجاءت ملابس القائد "افتخار الدولة" قريبة من زي "صلاح الدين الأيوبي" بالخوذة الحربية والملابس الجلدية، والتي زينت ببعض الكتابات بالخط الكوفي والفارسي شكل (١١٥) وكذلك أزياء القادة العرب كما بالشكل (١١٦) أما أزياء البسطاء والتجار العرب فكانت بسيطة عبارة عن جلباب وعمامة وحزام بالوسط كما بالشكل (١١٧).

إن أي أديب مسرحي يجعل من التاريخ مجرد مصدر يستقي منه ما يشاء فيتصرف طبقاً لمقتضيات الفن . و(لن تسقط القدس) مسرحية امتلأت بكثير من الشعارات الرنانة والكلمات المستهلكة التي تتردد على مسامعنا يومياً من شجب وإدانة مما جعل العرض عبارة عن مرثية طويلة لحال القدس أو عزاء لأهلها .. يحمل في مضمونه أننا لن نستسلم لليأس .. ولن تسقط القدس[2].

---

[1] جريدة الأهرام ٤ فبراير ٢٠٠٢

[2] محمد سلماوى ، لن تسقط القدس ، مجلة تراث المسرح ، مرجع سابق



شكل (١١٥)

تصميم زي "افتخار الدولة" جاء مواكباً لزي صلاح الدين الأيوبي بالخوذة الحربية والملابس الجلدية التي زينت بالخط الكوفي والفارسي.



شكل (١١٦) رؤية تشكيلية لتصميم الأزياء التي استخدمت فيها الزخارف والكتابات العربية



شكل (١١٧)

تصميم لأزياء البسطاء والتجار العرب

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية وتحليلية لمسرحية يوليوس قيصر على المسرح الروماني بمدينة الإسكندرية

ج.م.ع

من عمل الباحثة

مسرحية (يوليوس قيصر)

وليم شكسبير – ترجمة النص د. محمد عناني

ملخص المسرحية: [1]

في أحد أيام شهر فبراير عام ٤٤ق.م عاد يوليوس قيصر إلى روما منتصراً وهو القائد العسكري الكبير وأحد أعضاء حكومة روما التي كانت في ذلك الوقت جمهورية ..

وقد اتخذ العامة يوم عودة القيصر إجازة لاستقباله والترحيب به . ولذلك خشي اتباعه من العسكريين قوته وطموحه. وفي ذات اليوم قرأ له أحد العرافين الطالع وأبلغه أن يوم الخامس عشر من مارس (الشهر التالي لعودته وانتصاره) سيكون خطراً عليه .. (علماً بأن الرقم ١٥ هو رقم شؤم لا يفضله الرومان مثل رقم ١٣ في الثقافات الأخرى).

وعندما خشي بعض العسكريين من طموح القيصر، أيدهم في ذلك بعض النبلاء مثل "كاسيوس" و "بروتس" حيث ظن الجميع أن قيصر سوف يطمح في أن يصبح ملكاً لإيطاليا التي يريدونها هم أن تظل جمهورية كما هي. عندئذ قرر "بروتس" مشاركة المتآمرين عملية اغتيال القيصر يوم الخامس عشر من مارس مع إبقائهم على حياة صديقه ومؤيده "مارك أنطونيو".

وفي اليوم الموعود حاولت زوجة يوليوس قيصر إبقاءه في المنزل لأنها رأت حلماً مزعجاً في الليلة السابقة بالإضافة إلى العاصفة التي هبت بالخارج وأزعجتها كثيراً ، لكن "ديسيوس" و "بروتس" وهما من المتآمرين أقنعوا القيصر وأغروه بالدخول إلى الكابيتول .. وهناك أفتعل المتآمرون خلافاً معه .. وانهالوا عليه بالطعنات . وفي مشهد الجنازة، تحدث "مارك أنطونيو" عن القيصر مخاطباً الجماهير بما أثار مشاعرهم ضد المتآمرين . وأضطر "كاسيوس" و "بروتس" إلى الفرار حتى ينجوان بنفسيهما وأصبح لجمهورية إيطاليا – بعد وفاة القيصر وفرار بعض المتآمرين – ثلاثة حكام هم: مارك أنطونيو – أوكتافيوس أبن أخ القيصر – ولابيدوس.

أما بروتس وكاسيوس، اللذان فرا من قبل للنجاة بنفسيهما، فيلحقان بالقوات العسكرية التي تتوجه إلى منطقة فيليبي حيث المواجهة بين "بروتس" و "كاسيوس" ضد "انطونيو" و "أوكتافيوس".

وهناك يظهر شبح يوليوس قيصر لـ"بروتس"، حيث يواجهه بالخيانة التي قام بها ضده وهو من أتباعه .. وبعد المعركة يهزم "بروتس" و "كاسيوس" .. فيأمر "كاسيوس" خادمه بأن يقتله خشية الأسر والعار .. كما يقتل "بروتس" نفسه بسيفه .. وهنا يظهر شبح "يوليوس قيصر" مرة أخرى ليعبر عن أنه قد أنتقم لنفسه من الخونة.

المسرحية من وجهة نظر النقاد:

طبعت هذه المسرحية لأول مرة عام ١٦٢٣م أي بعد سبعة أعوام من وفاة "شكسبير" ويعتقد النقاد أن المؤلف قد كتبها قبل وفاته بحوالي خمسة وعشرين عاماً (ما بين عامي ١٥٩٨-١٥٩٩م.).حيث كان اهتمام الناس متزايداً بمعرفة تاريخ روما القديم.

(1) H.M. Hulme, Julius Caesar , Long man ,Editing, 1959, pp. 256:266.

وقد اعتاد كتاب المسرح آنذاك أن يعتمدوا في أعمالهم على قصص تاريخية حقيقية، وهو ما فعله شكسبير، حيث اعتمد على شخصيات رومانية حقيقية مثل قيصر – بروتس – أنطونيو .. وكأي عمل درامي تاريخي يضيف الكاتب إلى الحقائق التاريخية، ويعيد ترتيبها ويتخيل مشاعر وأحاسيس الشخصيات التي يتناولها ، بل والحوار الذي دار بينها.

تقع الأحداث لمعظم مشاهد المسرحية في روما وساحة سارديس بالقرب من فيليبي وتتضمن المسرحية خمسة فصول وثمانية عشر مشهداً على النحو التالي:

الفصل الأول:

- المشهد الأول: شارع من شوارع روما.
- المشهد الثاني: ساحة عامة بروما.
- المشهد الثالث: نفس المشهد الأول.

الفصل الثاني:

- المشهد الأول: حديقة دار بروتس بروما.
- المشهد الثاني: منزل قيصر.
- المشهد الثالث: شارع بالقرب من الكابيتول.
- المشهد الرابع: أمام منزل بروتس.

الفصل الثالث:

- المشهد الأول: أمام الكابيتول.
- المشهد الثاني: ساحة الخطابة.
- المشهد الثالث: شارع في روما.

الفصل الرابع:

- المشهد الرابع: غرفة منزل أنطونيو.
- المشهد الثاني: معسكر بالقرب من ساردیس أمام خيمة بروتس.
- المشهد الثالث: داخل خيمة بروتس.

الفصل الخامس والأخير:

- المشهد الأول: سهول فيليبي حيث أوكتافيوس وأنطونيو وجيشهما.
- المشهد الثاني: ساحة القتال في فيليبي.
- المشهد الثالث: جانب آخر من ساحة القتال.
- المشهد الرابع: جانب من ميدان المعركة.
- المشهد الخامس: مناطق متعددة من ساحة القتال.

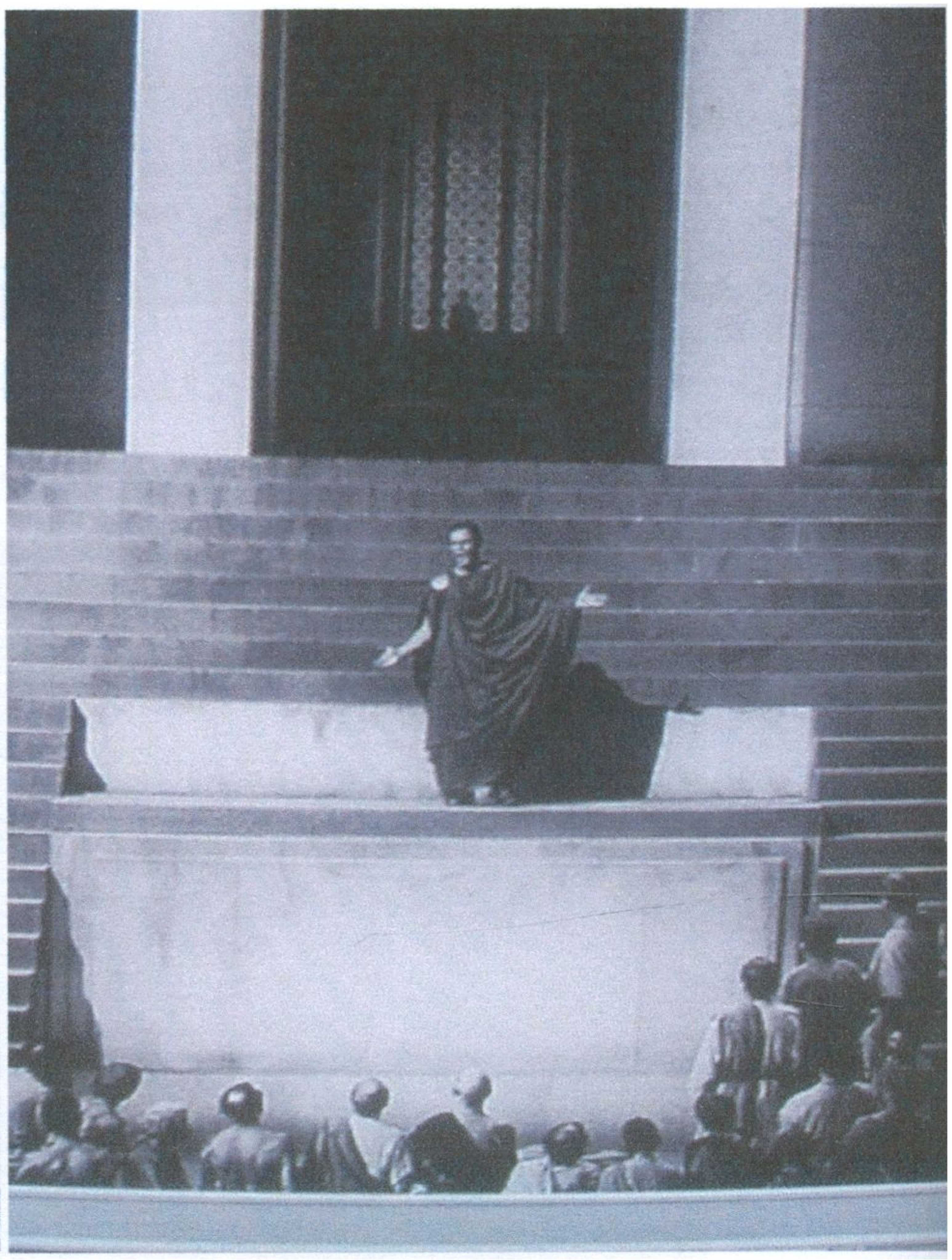
التحليل التشكيلي لمسرحية (يوليوس قيصر):

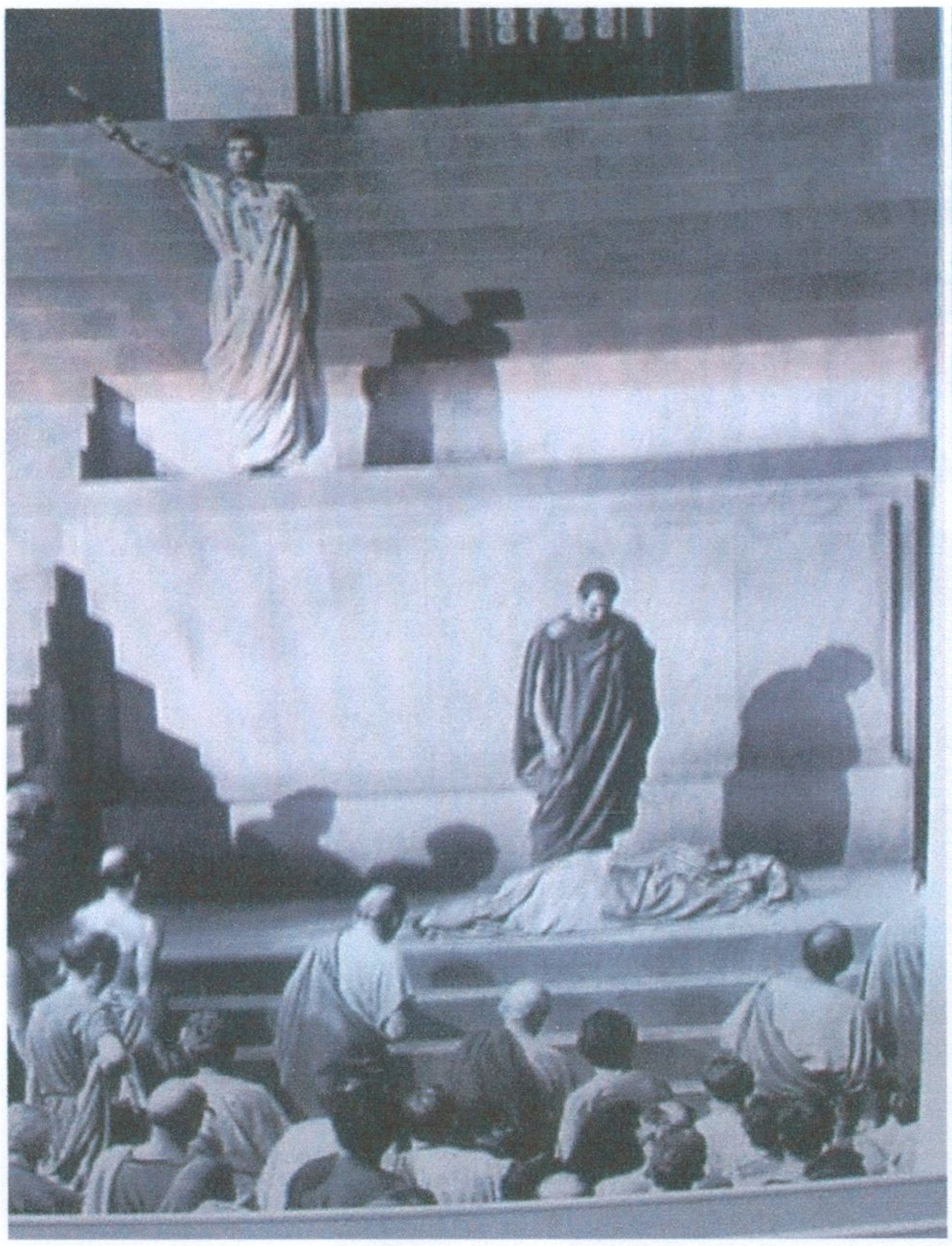
أولاً: الشكل المسرحي:

يختلف المسرح في وقت شكسبير (مسرح الجلوب / شكل ج – ص ٦٢)عن المسرح في أيامنا هذه فقد كانت خشبة المسرح ممتدة في الهواء الطلق، وكان المشاهدون يجلسون أو يقفون حولها يحيطونها من ثلاثة جوانب ، في حين يمتد الجانب الرابع بطريقة معينة على هيئة تجويف له سقف يكون بمثابة دور ثان للخشبة الأساسية وكأنهما مستويان فوق بعضهما البعض، ويستخدم ذلك المستوي الثاني لتنفيذ الكثير من المشاهد .. فقد اعتلاه مارك أنطونيو عند خطابه إلى عامة الناس بينما وقفت جموع الشعب مع جثمان يوليوس قيصر فوق الخشبة الأساسية السفلية ، ويفيد هذا النوع من خشبات المسرح القديمة في التعبير عما تفكر فيه الشخصيات عند التحدث إلى نفسها (مونولوج)، تصعد الشخصية إلى

الطابق الثاني أو يظهر فوقه من تفكر فيهم الشخصية . كما تستطيع الشخصية أن تكون قريبة جداً من الجمهور في مشاهد معينة لتوضيح ما تفكر فيه .(مثلما حدث في مشهد بروتس عندما كان بمفرده في بستانه يفكر فيما إذا كان قيصر يستحق الموت بسبب طموحه ، فيتقدم على خشبة المسرح ليكون قريباً من الجمهور يتحدث إليه، فيصبح كمن يشاركه وينصت إلى ما يدور بداخله ، ومن ثم يتعايشون معه ويشاركونه الموقف .. كذلك عندما يظهر شبح قيصر لبروتس فإن المشاهد يستطيع الإحساس برعب بروتس بل ويقدر شجاعته في مواجهة الموقف) ..

وقد كانت العروض تتم في وضح النهار أو في الظهيرة ولذلك كان الكاتب يستخدم الألفاظ الشعرية لوصف المشاهد، والحالة الجوية .. مثلما حدث في الليلة العاصفة السابقة على اغتيال قيصر حيث يشعر الجمهور بالخوف والرعب من العاصفة التي اجتاحت المدينة من خلال الحوار والأحداث . نفس الشيء بعد انقضاء العاصفة والذي عبر عنه الحوار أيضاً بظهور النجوم وحركتها وبزوغ الفجر البارد والنسمات.





شكل (١١٨)
المعالجة التشكيلية الدرامية من فيلم "يوليوس قيصر"
مارلون براندو – ١٩٥٣
ويلاحظ تأثر التصميم بأعمال أدولف آبيا

شكل (١١٩) مشهد مقتل يوليوس قيصر

ثانياً: التحليل التشكيلي للمناظر:

المشاهد المسرحية محدودة الأماكن .. أهمها مشهد الكابيتول وهو معبد ضخم يكرم فيه الأبطال .. ومشهد مجلس الشيوخ "سنيت Senate" وهو المكان المعد في المسرحية لتكريم يوليوس قيصر بعد عودته منتصراً .. في هذا المكان وضع تمثال كبير لـ"بومباي Pompeii" وهو البطل السابق الذي كان منافساً لـ"يوليوس" وحقق انتصارات عظيمة .. ودخل مع يوليوس قيصر في معركة فاصلة فقتله يوليوس وحل محله بعد ذلك.

وفي مشهد مؤثر يطعن القيصر ليسقط قتيلاً عند أقدام هذا التمثال .. وفي المشهد التالي يظهر المنبر الذي تتلى من فوقه مراسم الجنازة.

ونظراً لكثرة عدد الشخصيات فقد كان ضرورياً وضع خطة محكمة لحركة الشخصيات ، كي لا تطغي إحداها على الأخرى، وحتى لا يظل بعضها ساكناً . كما يتضح أن المشاهد متتابعة الأحداث ومعقدة . ومع ذلك فهي تسمح بالمرور السهل للشخصيات والمجاميع من مكان السوق إلى المعبد، إلى مجلس الشيوخ، إلى موضع الجنازة.

التحليل التشكيلي للملابس:

من التحليلات السابقة استخدمت في مسرحية يوليوس قيصر طريقة مباشرة ومبسطة للتمييز بين أبطال المسرحية .. وقد أوضح لنا وصف الشخصيات أن المتآمرين على قتل قيصر كانوا يرتدون ملابس أحادية اللون شكل (١٢٠) مع استخدام (شراريب) أو حواف من لون مختلف وهو لون واحد لكل المتآمرين السبعة "بروتس– كاسيوس – كاسكا – ديسيوس – متيليوس – تريبونيوس – سنا" ..



شكل (١٢٠)

من خلال المعالجات السابقة لمسرحية "يوليوس قيصر"

تم استخدام ملابس أحادية اللون مع استخدام شراريب

التحليل التشكيلي للإضاءة والمؤثرات الصوتية:

من خلال أحداث المسرحية نلاحظ وجود أصوات وتأثيرات عاصفة ولكن عند الوصول إلى مشهد الجنازة تكون العاصفة قد انتهت وأشرقت الشمس وهذا يعتبر من نقاط الجدل في المسرحية حيث يعتقد بعض النقاد أن الإضاءة الخافتة كانت ضرورية بالذات في مشهد الاغتيال ولكن على العكس تم هذا المشهد في وضوح الشمس المعتاد في دول البحر المتوسط كما أن العاصفة وخفوت الإضاءة في بداية المسرحية قد تعطي فرصة أكبر لتركيز الإضاءة على من يتكلم من المتآمرين فيضيف ذلك إليهم تميزاً مع تميز ملابسهم الطفيف كثير الثنايا.

التحليل الأدبي لشخصية يوليوس قيصر التاريخية:

من خلال الكتابات الأدبية التي تحدثت عن تلك الشخصية نجد أن القيصر كشخصية درامية كان دكتاتوراً رومانياً وهي كلمة تعني أنه كان لديه الحق والسلطة التي تمكن من تعيين جميع مسئولي الدولة، كما كان قائداً لا حدود لطموحه يتمتع بعبقرية جبارة لا ترحم وإن كان قد تسبب في خراب وتدمير أقوى وأزهى جمهورية عرفها العالم، كما كان يتمتع بصلابة الشخصية والجرأة الشديدة والقدرة على الإمساك بزمام الأمور. وقد كان قيصر مزهوا بمنصبه ويضع نفسه فوق مصاف البشر ، إلا أنه رغم ذلك عرف عنه أنه كان مضيافاً كريماً يحادث ضيوفه ويهتم بهم في حدود ما عرف من آداب السلوك الروماني.

كما تميز قيصر بالذكاء السياسي الشديد وقدرته على فهم البشر بالإضافة إلى كونه محارباً قوياً وإمبراطوراً نبيلاً .. وقد ذكر عنه إنه كان يخفي إصابته بمرض الصرع الذي كانت نوباته تفاجئه على فترات متباعدة .. وهذا الطموح وهذه الانتصارات جعلت الغيرة تحيط بكل أتباعه حتى تآمروا على قتله وكان هذا محور الدراما للمسرحية.

الأماكن التاريخية الأثرية التي يتوفر فيها الشروط اللازمة لإقامة مسارح الهواء الطلق (موضوع البحث)

نظراً لأن مسرح الهواء الطلق يتمتع بنوع من الخصوصية في شكل العرض، كما تثري الصورة الإبداعية للأثر التاريخي كلاً من الديكور والدراما ، مما ينعكس على الشكل المسرحي المقدم عليه، كان من الضروري التركيز على هذا النوع من الأماكن الأثرية، وإظهار مدى تأثير تحويل الفراغ المعماري الأثري ليصلح لإقامة مسرح الهواء الطلق حيث تستغل فيه الخلفية الطبيعية الأثرية كديكور حي مع إضافة بعض المكملات المعمارية المناسبة التي يتطلبها العرض. وهذا يؤكد على أهمية هذه النوعية من المسارح في إقامة أعمال تتصف بالملاءمة المكانية والخلفية الأثرية التي ترتبط بإحياء زمن وقوع الحدث مما يعطي الأثر البالغ على المشاهد والعمل المقدم، وبصفة خاصة الدراما التاريخية التى تضفي عليها الأماكن الأثرية نوعاً من المصداقية بالإضافة اى اختيار المصمم للطرز المناسبة للأثر.

وقد سبق للبحث تناول تقديم أوبرا عايدة في أكثر من مكان أثرى مثل (حمامات كاركالا) التى تعد أضخم وأكبر الآثار الرومانية وفي الأقصر وعلى مسرح أبو الهول بالقاهرة، وتنقسم مسارح الهواء الطلق إلى قسمين:

القسم الأول: في الأحياء المعمارية والأماكن الأثرية.

القسم الثاني: في الأحياء الطبيعية والحدائق.

والمقصود بالأحياء المعمارية والأماكن الأثرية ، الأحياء التي تنتمي إلى طراز وفترة تاريخية والتي تكون ذات قيمة من الناحية المعمارية والأثرية وتتوافر حولها الأماكن التي يمكن توظيفها بما يخدم العرض المسرحي المقدم مع ملاحظة ما يمكن أن يضاف لإثراء الإبداع التشكيلي ، فهذه الأماكن قد تتميز بفضائها المسرحي الواسع الذي يتيح لمخرجي العروض التاريخية للإبداع في مجال الدراما التاريخية

المدرج الروماني والمسمي بالمسرح الروماني بالإسكندرية:

انطلاقا من منهجية البحث والتطبيق العملي ولمواكبة المسرح الروماني لمسرحية يوليوس قيصر يتم التطبيق العملي علي هذه المنطقة وفي البداية نقدم لمحة تاريخية ووصفا للأثر .

نبذة تاريخية:

تعتبر منطقة كوم الدكة الأثرية من أهم المناطق الأثرية بمدينة الإسكندرية منذ إنشائها في القرن الرابع (ق.م) حيث توجد أساسات لبعض المباني التي ترجع للعصر البطلمي والتى طمست بسبب الزلزال القوي الذي ضرب المدينة عام ٣٦٩م و أدى إلى هبوطها هى والمبانى الرومانية المبكرة .. وقد ظلت المباني الأثرية العامة والخاصة التي تعاقبت خلال ثلاثة عصور (بطلمي، روماني، بيزنطي) مستخدمة حتى الفتح العربي الإسلامي عام ٦٤٢م عندما تحولت المنطقة بأسرها إلى مكان مهمل ومهجور.

وقد أمر "محمد علي" مؤسس مصر الحديثة بنقل نتاج حفر ترعة المحمودية التي أنشأها إلى المنطقة مما أدى إلى طمس جميع معالمها الأثرية .

وقد تم بناء المدرج الروماني في بداية القرن الرابع الميلادي وظل مستخدماً حتى العصر الإسلامي وقد أدخلت على المبنى عدة إضافات وتعديلات حتى يتماشى مع الهدف المراد، فقد استخدم في بداية إنشائه كصالة للاستماع الموسيقي **auditorium** حيث كان يتكون من ستة عشر صفاً من المدرجات علاوة على مدخلين أحدهما من جهة الشمال والآخر من جهة الجنوب . وفي منتصف القرن السادس الميلادي أعيد بناء المدرج مرة أخرى وتم تغطيته بقبة كبيرة من الطوب الأحمر تستند من الأمام على عامودين كبيرين تم إعادة تنصيبهما في مكانهما الأصلي ، بالإضافة إلى صالتين من الفسيفساء كصالتي استقبال. كما خفضت المدرجات إلى ثلاثة عشر صفاً. وأضيفت حنايا لجلوس علية القوم بالإضافة إلى مجموعة من الأعمدة الرخام والجرانيت مختلفة الألوان أعلى هذه الحنايا لحمل القبة[1].

وكانت الصدفة وحدها وراء اكتشاف هذا المبنى .. فقد كان هذا الموقع يشغل بتل ترابي يطلق عليه كوم الدكة، وقد ثار جدل حول تفسير هذا الاسم، فيعتقد البعض أنه يعني كوم المقاعد، ذلك لأن كلمة

---

(١) أحمد مرسي، رئيس منطقة حفائر كوم الدكة، هيئة الآثار المصرية، الإسكندرية (لقاء حوارى) .

الدكة بكسر الدال تعني المقاعد بدون ظهر .. بينما يعتقد البعض الآخر أنها تعني كوم التراب المضغوط لأن كلمة الدكة بفتح الدال تعني التراب المضغوط.

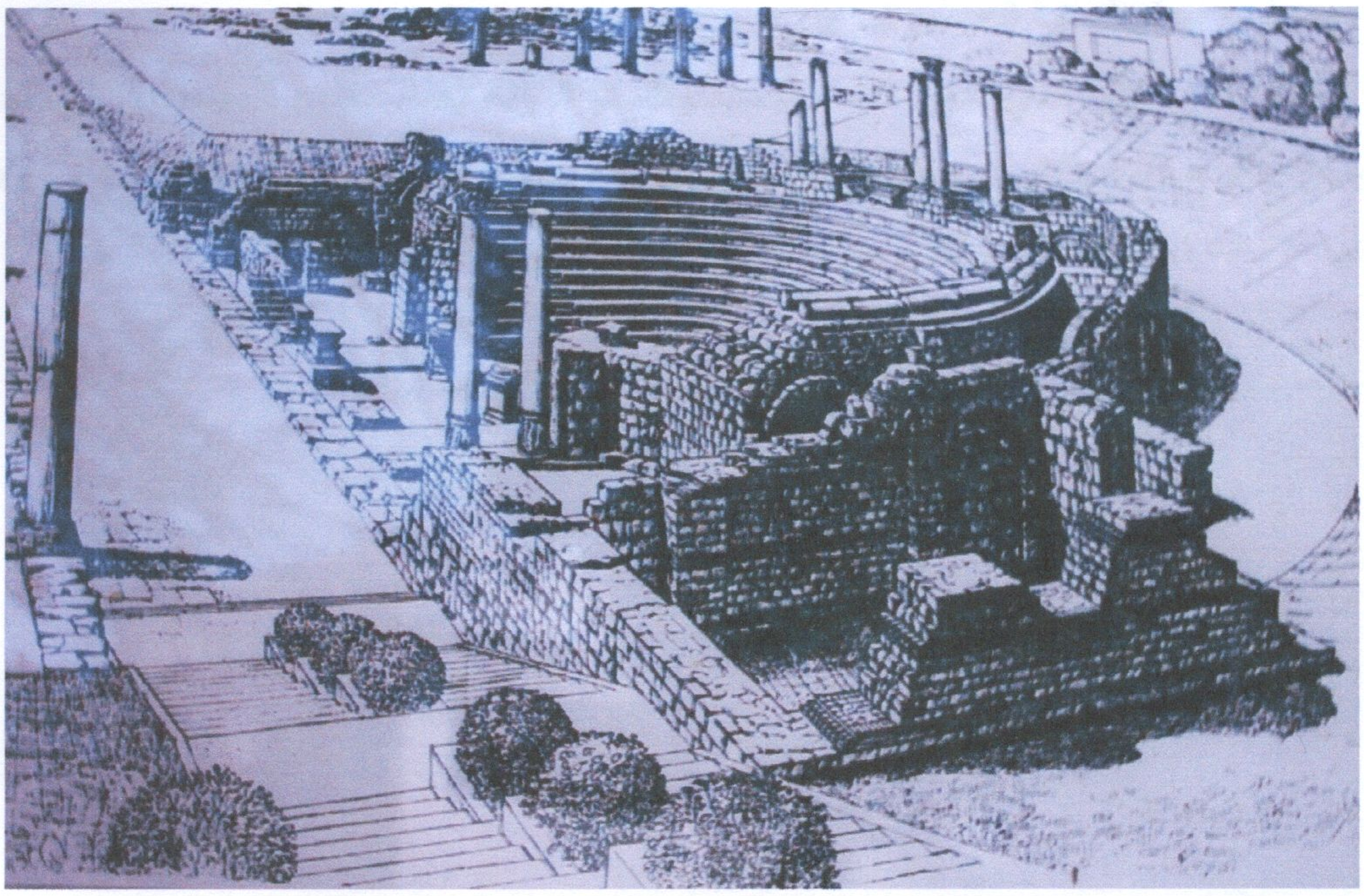
وقد اختلف العلماء في تحديد ماهية هذا التل أثرياً، فبينما يعتقد البعض أنه تل البانيوم Panium الذي ذكره سترابون ، فإن البعض الآخر يقول إن منطقة الحي السكني المعروف باسم كوم الدكة والذي يقع إلى المشرق من التل الترابي هو تل البانيوم ، وحقيقة الأمر أن التطور الطبوغرافي لهذا التل هو ما أسفرت عنه الحفائر والدراسات الأثرية . فقد أثبتت وجود العديد من المباني العامة والسكنية في معظم أجزاء موقع التل الترابي ، مما يعنى ان الموقع الذي يشغله المدرج كان يشغله حي سكني في الفترة السابقة لبناء المدرج.

والمعروف أن هذا التل الترابي كانت تشغله طابية .. وكان الكولونيل "هوجارت" هو أول من فكر في سبر غوره والخوض فيه وكشف أسراره .. ووصل فعلاً إلى مستوى الحمامات الرومانية والسراديب الملحقة بها .. وقد بالغ في وصفه بعض الشيء، لكن عقب صدور قرار إزالة التل، قام المركز البولندي لآثار البحر المتوسط بعمل حفائر في نفس الموقع الذي ذكره "هوجارت" ولكن بهدف الكشف عن مقبرة الإسكندر الأكبر، باعتبار أن كوم الدكة هو نفسه كوم "الديماس" أي "كوم الجثمان".

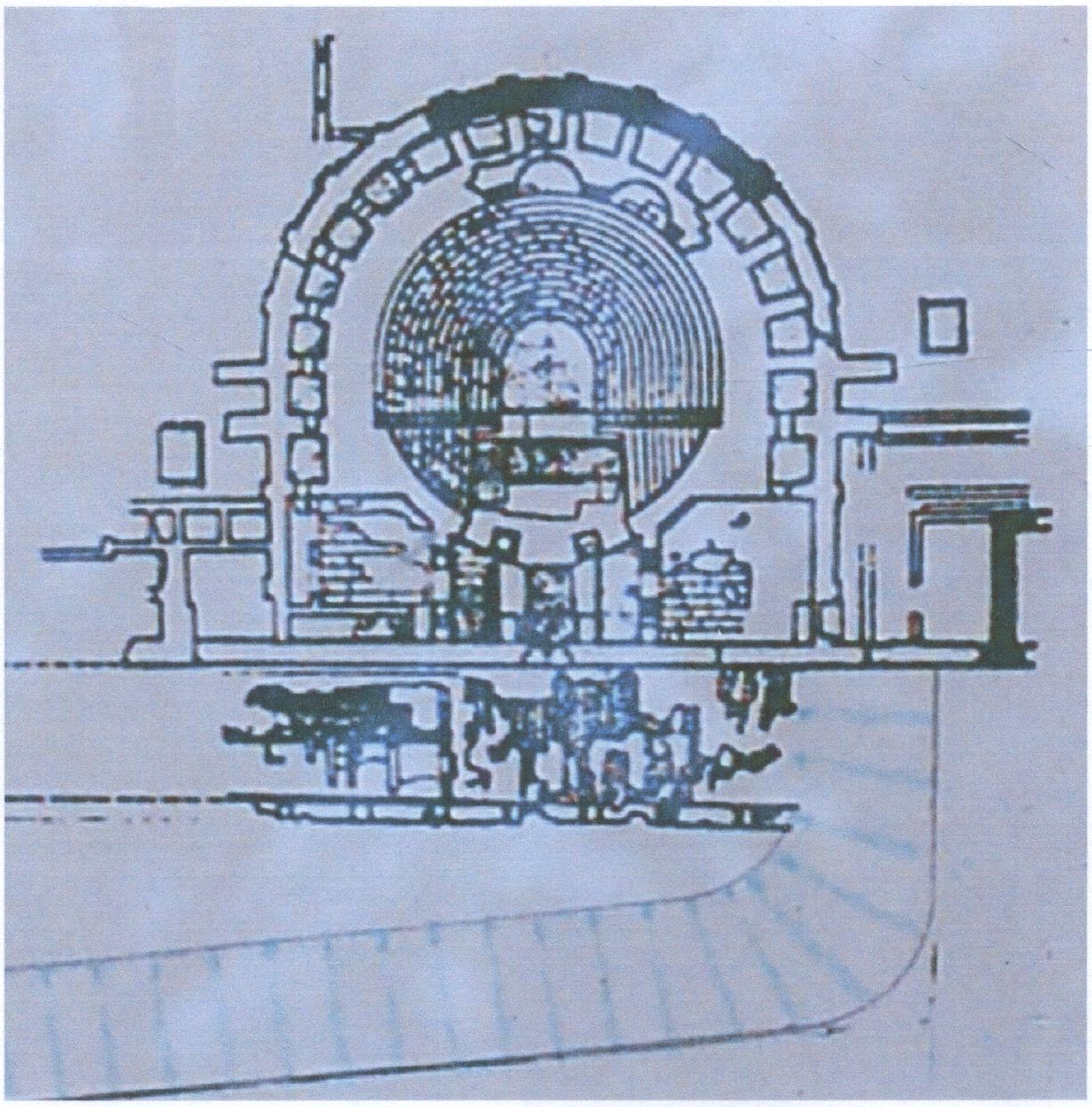
ولكن منذ عام ١٩٦٠ وحتى اليوم، لازالت الحفائر في المستوى الروماني. فضلاً عن قبر الإسكندر، لم تغطه مبان رومانية مما ينفي أن التل هو كوم الديماس. وفي نفس الفترة أقامت وزارة الثقافة الجزء المطل على شارع صفية زغلول شرقي التل، ليكون موقعاً لمتحف الإسكندرية .. وقام وزير الثقافة آنذاك "عبد المنعم الصاوي" بوضع حجر الأساس .. واختير الجزء الجنوبي ليكون موقعاً لمجمع حكومي . وبدأت أعمال الإزالة للردم المتراكم، وبلغ ما أزيل منه أكثر من ثلاثة أرباع مليون متر مكعب. ثم بدأت عقب ذلك عملية دق أساسات المبنى فأذا بها ترتطم بتكوينات حجرية مبنية من الحجر الجيري والطوب الأحمر. وكان الرأي أن تسجل هذه التكوينات، ثم تستأنف أعمال البناء. ولكن يتكرر الحديث مرة أخرى إلى الشرق، فبدأت على الفور أعمال الحفائر التي أسفرت عن الكشف عن المدرج الروماني، وشارك فيها كل من جامعة الإسكندرية والمتحف اليوناني الروماني والبعثة الهولندية.

و منذ أن تولت البعثة البولندية عام١٩٦٠ مهمة التنظيف الأثري والترميم والصيانة في منطقة آثار وحفائر كوم الدكة استطاعت الكشف فى مطلع الثمانينيات عن ثلاث قاعات للمحاضرات .. وهي قاعات تفتح أبوابها الرئيسية علي الرواق الشمالي للحمام الروماني.. هذه القاعات عبارة عن صالات مستطيلة الشكل، الضلع الجنوبي منها علي شكل نصف دائرة داخلها صفوف من المدرجات التي كانت تستخدم للدارسين.. ويوجد في منتصف الضلع الجنوبي لكل صالة موقع بارز للأستاذ أشبه بكرسي مرتفع. وفي موسم ١٩٩٩/٩٨ ، واستكمالا لأعمال الحفائر والتنظيف الأثرى للكشف عند امتداد شارع المسرح الروماني، تم الكشف عن أول قاعات للمحاضرات تقع علي الجهة الشرقية للشارع وهي امتداد للمباني الملحقة بالمدرج الروماني "المسرح" الذي ظل نحو أربعين عاما معروفا باسم المسرح الروماني. ومنذ ذلك التاريخ وحتى بداية عام ٢٠٠٤ تم العثور علي ثماني قاعات تقع جميعها علي الجانب الأيمن للشارع ، مما تؤكد معه البعثة أن المسرح الروماني ما هو إلا قاعة كبيرة للمحاضرات بجامعة الإسكندرية القديمة.

ثم تلت ذلك عملية الترميم بمعرفة البولنديين والمتحف. ومنذ أول ظهور للدرجات الرخامية، أطلق عليه الأثريون اسم "المسرح الروماني" . وكان أول تفسير أثري من جانب البولنديين يقول بأنه مسرح .. لكن ثار الجدل حول ماهية هذا المبني الأثري. والشكل (١٢١) منظور مرسوم للمدرج الروماني بالإسكندرية والشكل (١٢٢) المسقط الأفقي للأثر بمنطقة كوم الدكة[1].



شكل (١٢١) كروكي منظور للمدرج الروماني



شكل (١٢٢)
المسقط الأفقي للأثر

---

[1] مجلة المصور – يوليو ٢٠٠٤

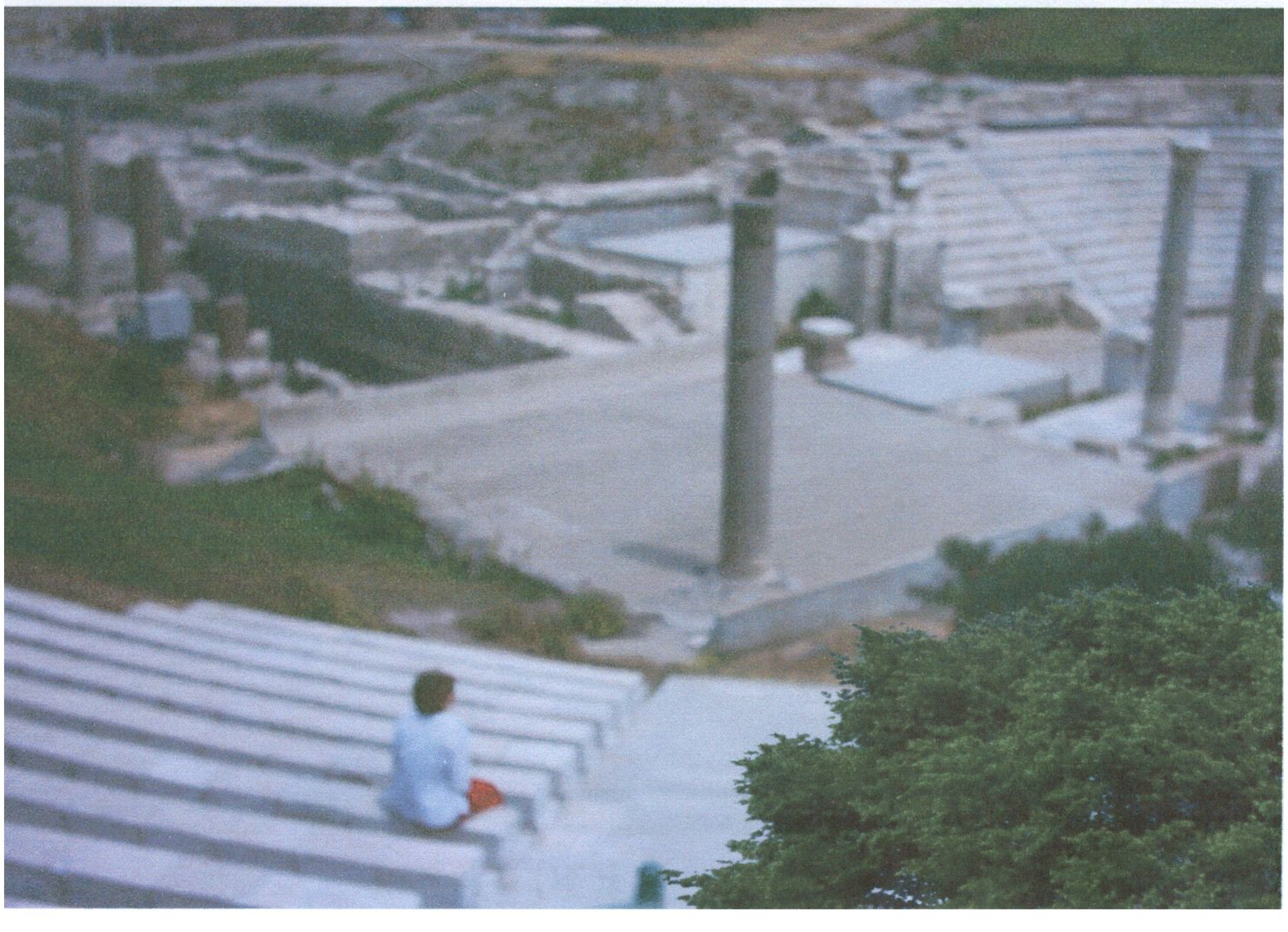
التحليل التشكيلي للديكور المقدم:

من خلال تقسيم الفصول والمشاهد للدراما المقدمة يتبين أن أهم الأحداث تدور في عدة أماكن مختلفة .. ومن خلال دراسة المسقط الأفقي للمكان الأثرى التاريخي حيث توضح الأشكال (١٢٣، ١٢٤، ١٢٥) صور للمكان الأثرى والمكان المعد لإقامة الديكور وأماكن جلوس المشاهدين .. حيث تم توزيع المشاهد ودراسة سينوغرافيا العرض كما يلي:

حفاظا على الأثر الذي تدور أمامه الأحداث قامت الدولة بعمل مقاعد للمشاهدين في الجهة المقابلة للأثر، وبين الأثر والمقاعد توجد مساحة خصصت كخشبه مسرح مخصصة لاقامة العروض عليها ومساحتها ١٥×١٥م حيث يكون الأثر هو الخلفية لتحقيق الرؤية التشكيلية..



شكل (١٢٣) للأثر الروماني بدون خشبة المسرح المستحدثة



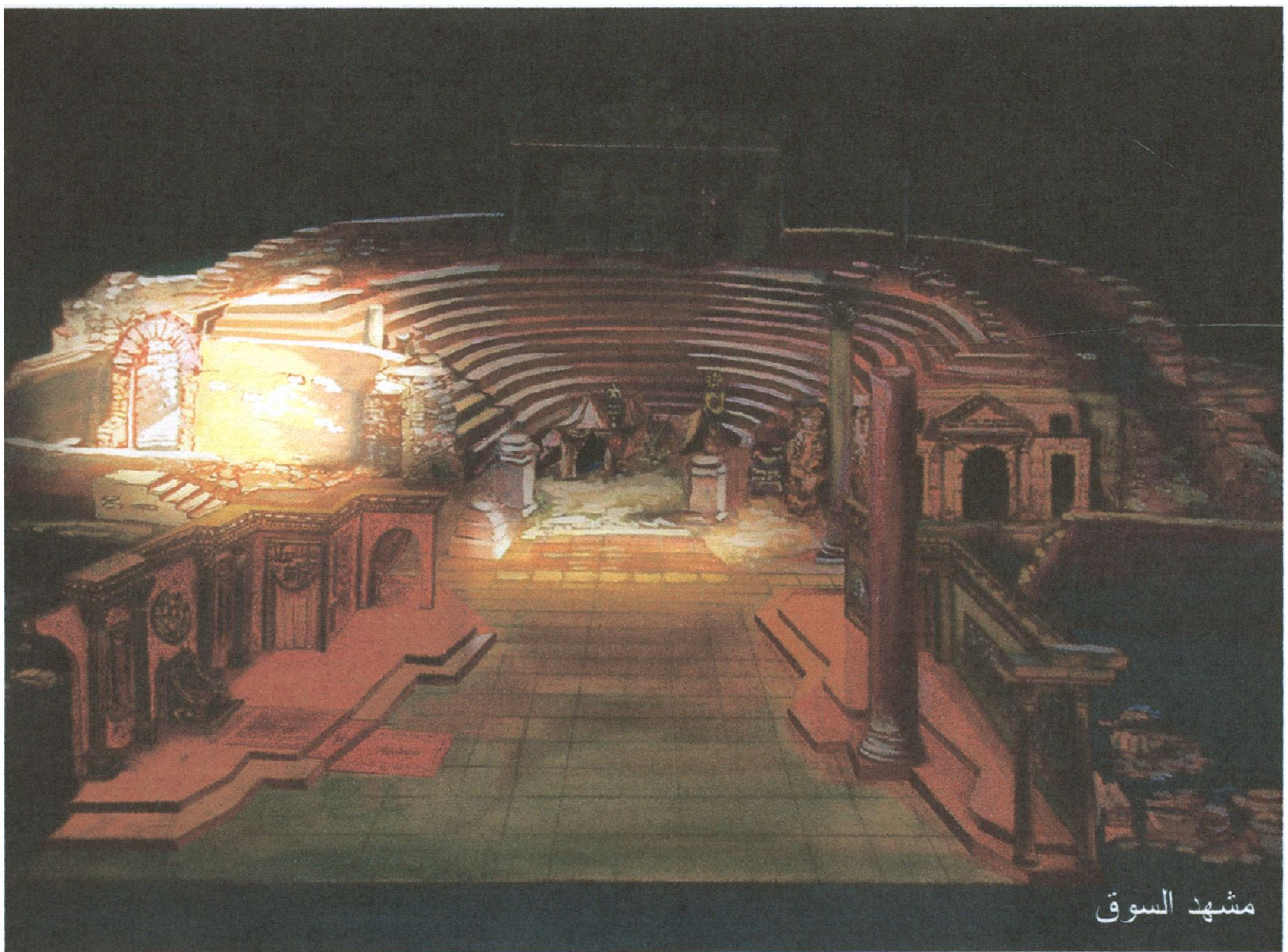
شكل (١٢٤) المسرح الرومانى ويظهر فيه مكان خشبة المسرح ومدرجات المشاهدين



شكل (١٢٥) لقطة أمامية لخشبة المسرح المضافة لإقامة الديكورات عليها
والتي استعان بها البحث لعمل الرؤية التشكيلية ومقاسات هذه الخشبة ١٥×١٥م

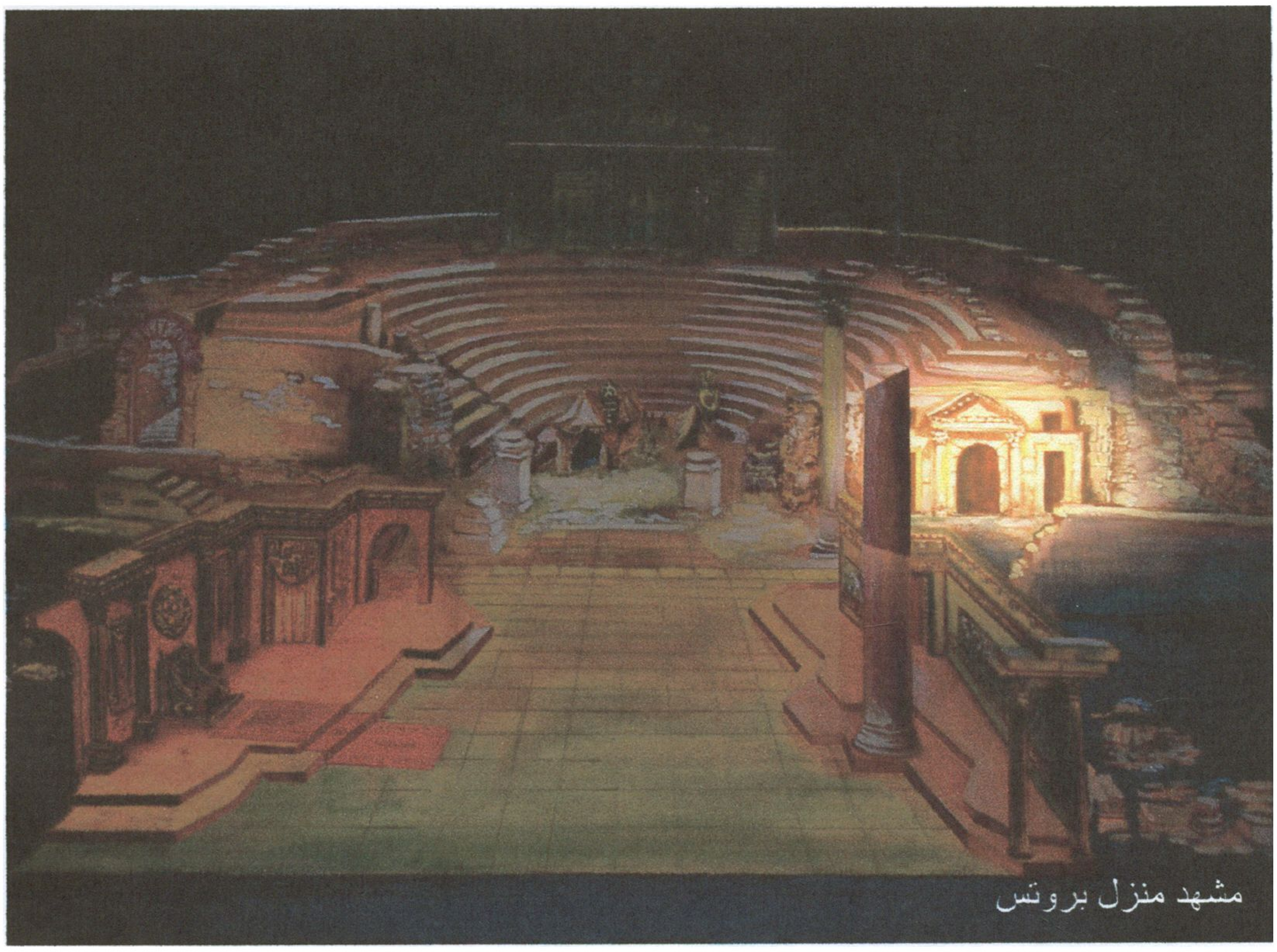
ومن خلال تصميم الباحثة للديكورات التي تناسب الشكل والطراز العام للمكان وتحقيقا للرؤية التشكيلية تم توزيع أهم مشاهد السينوغرافيا المسرحية كالتالي:

١- شارع من شوارع روما وملحق به سوق المدينة – تم اختيار هذا المكان من الفراغ الموجود شمال المدرجات الأثرية بالنسبة لمقاعد المشاهدين يسمح بمرور جماعات من الممثلين ويتحقق شكل السوق من خلال تصميم قوس بشكل دائري يدل علي مدخل السوق والشارع شكل (١٢٦) ويظهر عليه أثر الإضاءة المسرحية.



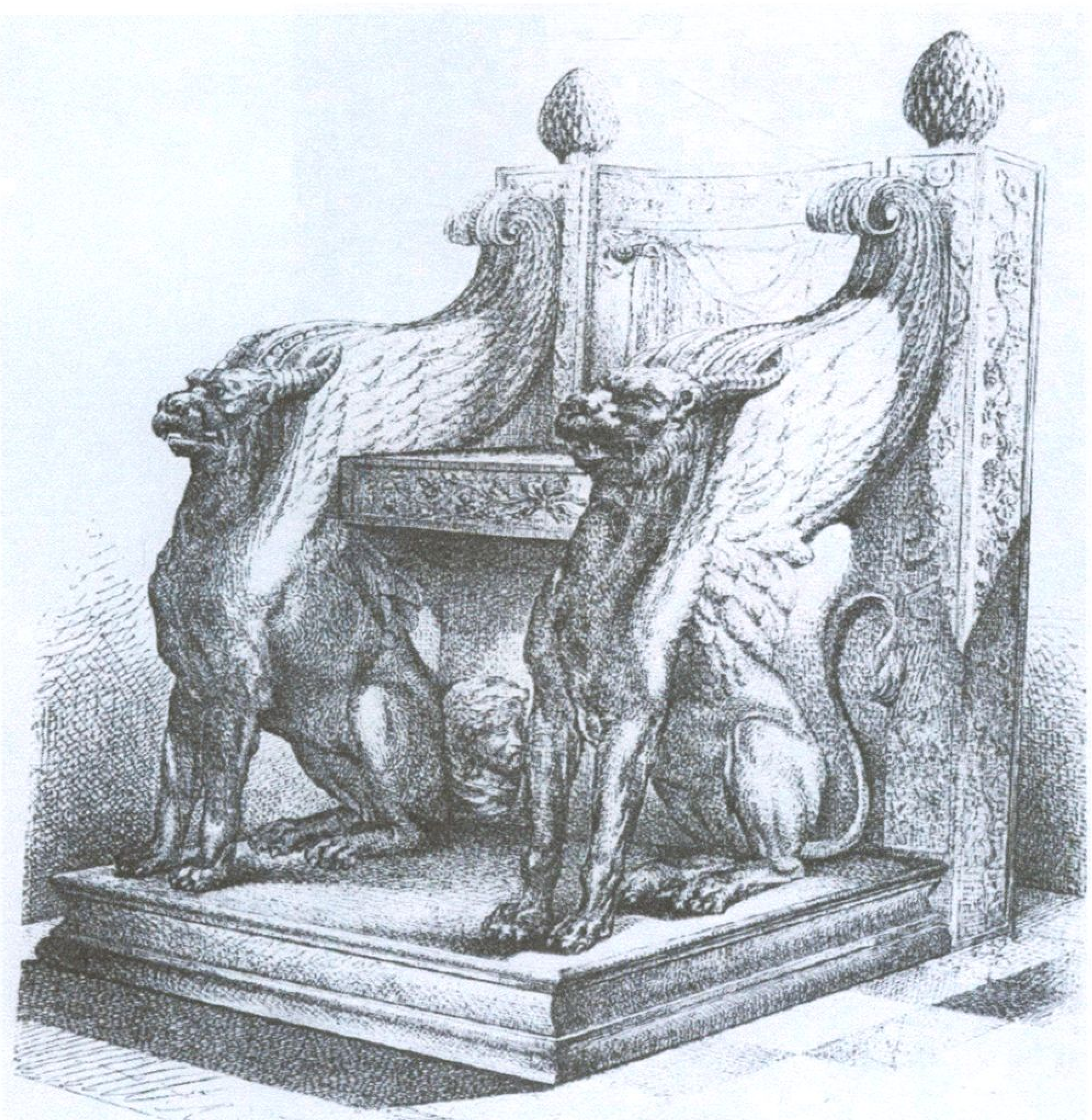
شكل (١٢٦) مشهد السوق

٢. منزل بروتس .. وضع التصميم بجانب الممر الجانبي للأثر بالجهة اليمني للمشاهدين والشكل علي هيئة واجهة منزل خارجي بالطراز الروماني يحتوي علي باب بالوسط وعلي الجانبين عامودان علي الطراز الروماني يحملان عتب وواجهة مثلثة .. وتم تلوين الديكور المقترح بألوان الحجارة الصفراء مع الاعتماد علي الإضاءة الملونة لتحقيق العمق والبروزات من خلال التجسيم للشكل والشكل (١٢٧) يوضح اثر الإضاءة التي وضعتها الباحثة من خلال الحاسب الآلي .



شكل (١٢٧) مشهد واجهة منزل بروتس

٣. منزل قيصر .. تم وضع الديكور المقترح علي الأرضية المعدة كخشبه مسرح حيث وضع الديكور علي مستوي مكون من درجتين ترتفع كل درجة ١٥سم والشكل يوضح الديكور الداخلي لمنزل القيصر الروماني المزخرف بالأعمدة التي يعلوها التاج والكورنيش العريض المزخرف بوحدات من الطراز الروماني وعلي الحوائط زخارف رومانية ومعلقات تحتوي علي اللون الأحمر المطعم بالريليف المذهب ويوجد مدخل عبارة عن قوس مدلي منه ستارة من القطيفة الحمراء والمزخرفة باللون الذهبي ووسط المستوي كرسي بحجم كبير علي جانبيه نحت مجسم عبارة عن شكل أسد والكرسي مذهب يبين

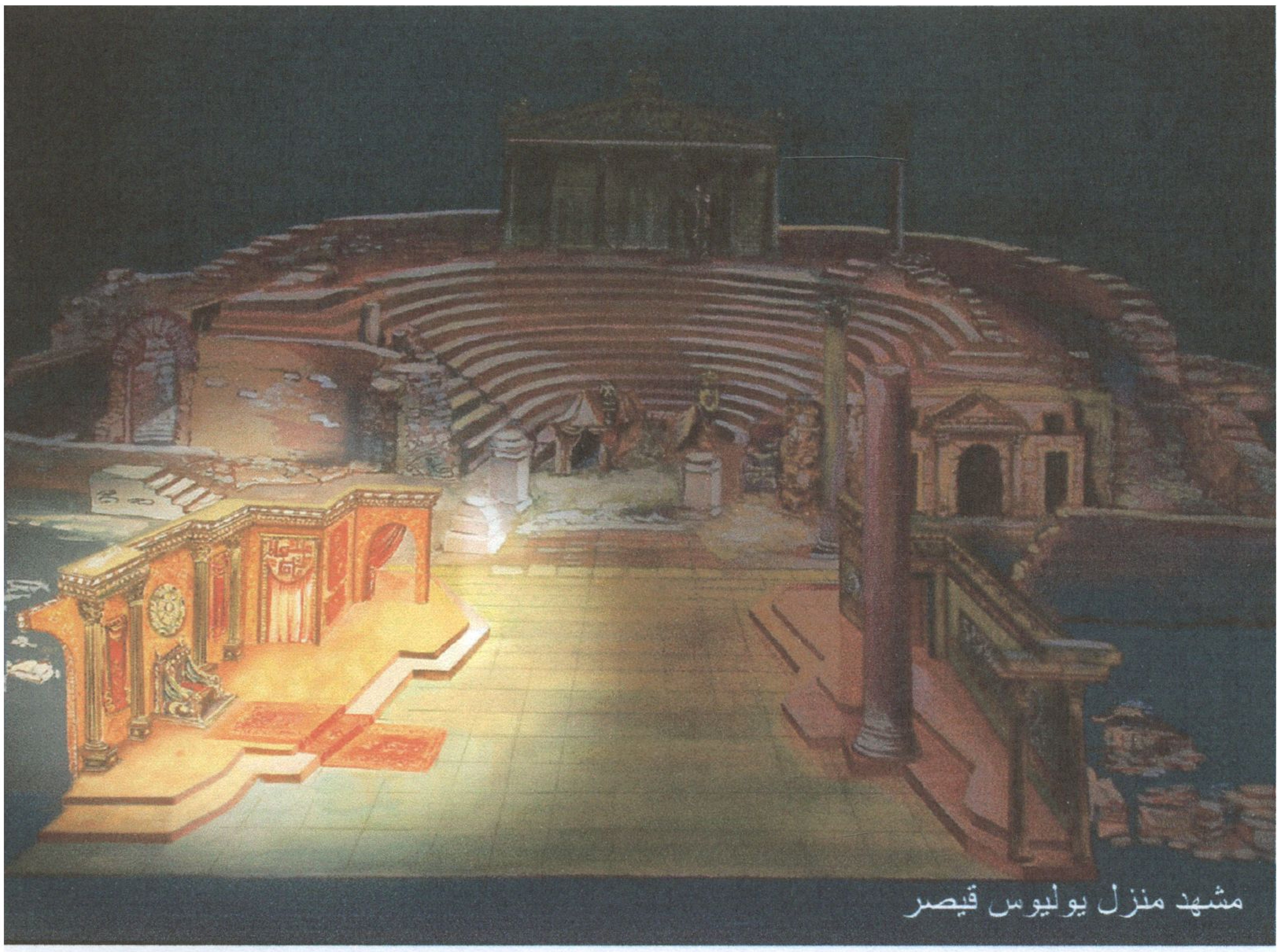


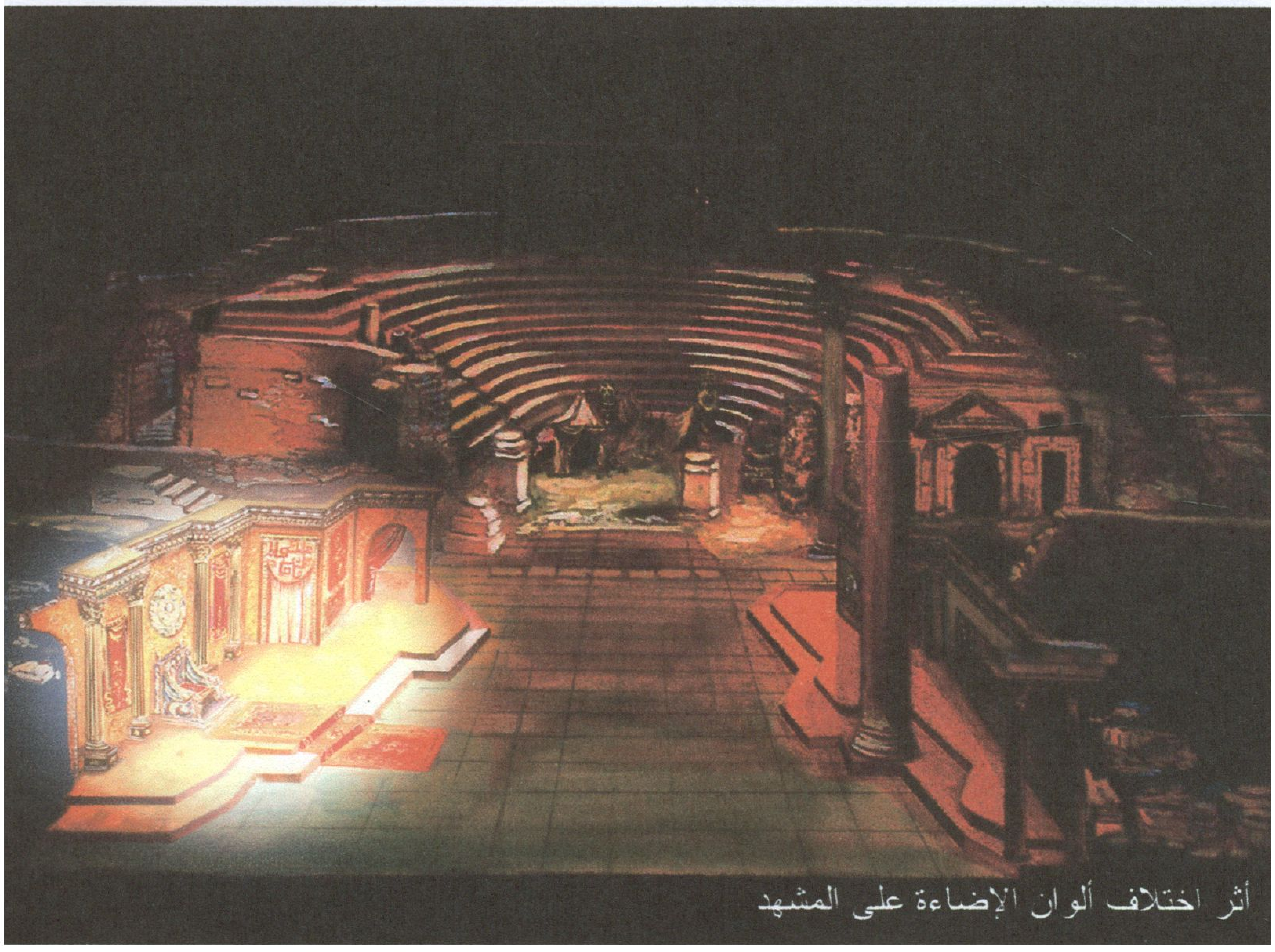
شكل (١٢٨)

كرسي من الطراز الروماني وهو في الأصل من الرخام الأبيض

استعان البحث بطراز الكرسي في ديكور منزل قيصر

فخامة وثراء المكان ، وهو من الطراز الروماني شكل (١٢٨) وتم وضع سينوغرافيا المكان لمنزل قيـصر علي شمال الأثر بالنسبة للمشاهد وشكل (١٢٩) يوضح غرفة منزل قيصر بالإضاءة المسرحية المقترحة .



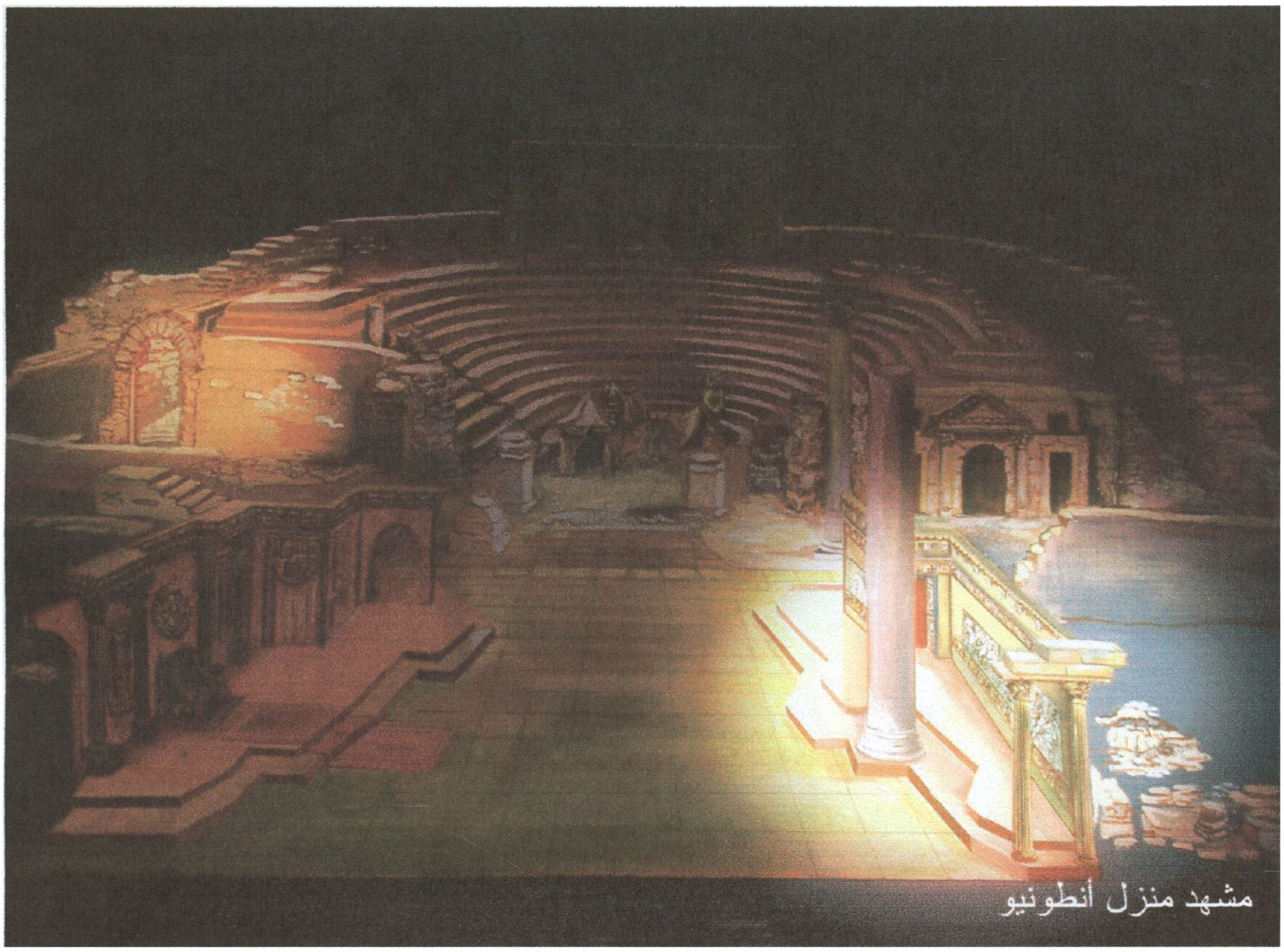


شكل (١٢٩)

المعالجة التشكيلية لمنزل يوليوس قيصر

ويظهر فيها أثر اختلاف ألوان الإضاءة – رؤية للباحثة من خلال الحاسب الآلي

٤. منزل أنطونيو .. يقع تصميم منزل أنطونيو بالجانب الأيسر وعلي يمين المشاهد والتصميم يحتوي علي مستوي مكون من درجتين كما سبق الوصف في منزل قيصر وهذه الجزئية تحتوي علي عامود اثري موجود فعلا تابع الأثر وتم استغلال قاعدته مع ديكور منزل أنطونيو . وتتضمن جزئية الديكور حائطين بشكل زاوية تحتوي علي عامودين في البداية، والحائط يحتوي علي" زخارف" من النحت (بالفوم) مع التعتيم لتحقيق القدم والعمق . والنحت يصور بعض معارك لقيصر بالخيول والفرسان وأشكال المحاربين. كما تحتوي الحوائط علي باب مواجه معلق عليه ستارة مزخرفة بالزخارف الرومانية ، والحوائط يعلوها كورنيش عريض مزخرف علي الطراز الروماني والشكل (١٣٠) يوضح الرؤية التشكيلية من خلال الإضاءة المسرحية المقترحة من خلال تصميم الباحثة.



شكل (١٣٠)

يوضح الرؤية التشكيلية لمنزل أنطونيو ومدخل السوق

٥. مشهد الكابيتول.. تعتبر هذه الجزئية من أهم مناطق أحداث الرواية وتقع جزئيتها أعلي مدرجات الأثر حيث تم اختيار مدرجات الأثر لإحداث الرؤية التشكيلية لمشهد مقتل القيصر عليه .. وتم إضافة علوية للأثر بشكل الكابيتول وأعمدته الضخمة مع التكنة والبدمنت. ويحتوي الشكل علي ستة أعمدة يوجد منها عامودان تابعان للأثر تم إضافة أربعة أعمدة لاستكمال شكل واجهة الكابيتول والحائط الخلفي يحتوي علي ثلاثة شاسيهات يحتوي الأوسط منها علي باب ذي مصراعين ، والبابان الآخران ثابتان وعلي الجهة الشمالية جزئية من الحائط الخلفي يوجد عليها "خيش" . وعلي الشكل ككل مقسم حجارة حائط الكابيتول. والجزئية الخيش هي فقط التي تحدد عليها الإضاءة من الخلف لظهور خدعة الشبح كما

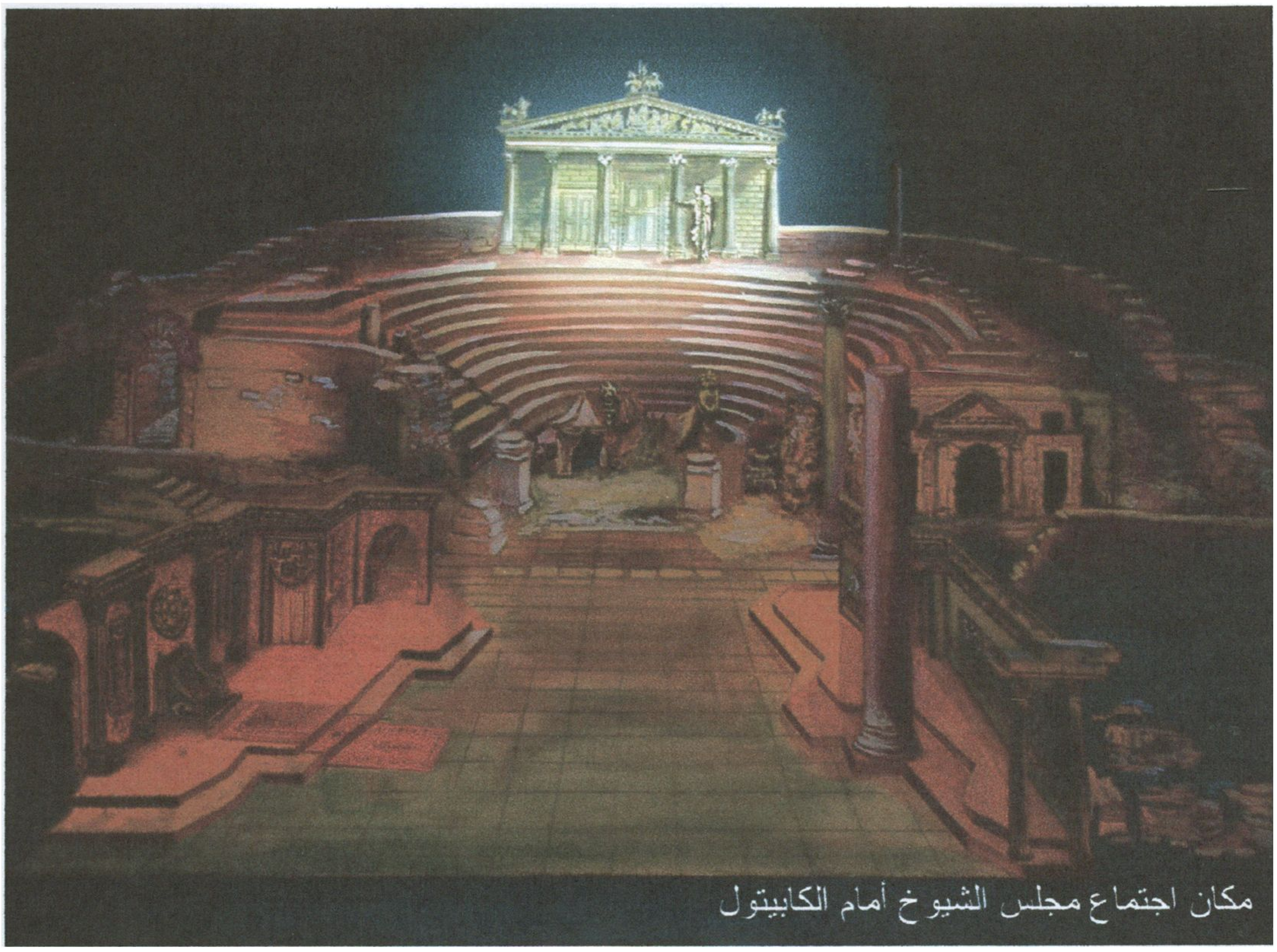
يوضحها الشكل (١٣١) .. وتم إضافة تمثال "بومباي" الذي قتل أمامه القيصر ويوضح شكل (١٣٢) الرؤية التشكيلية بالإضاءة المسرحية لشكل الكابيتول.





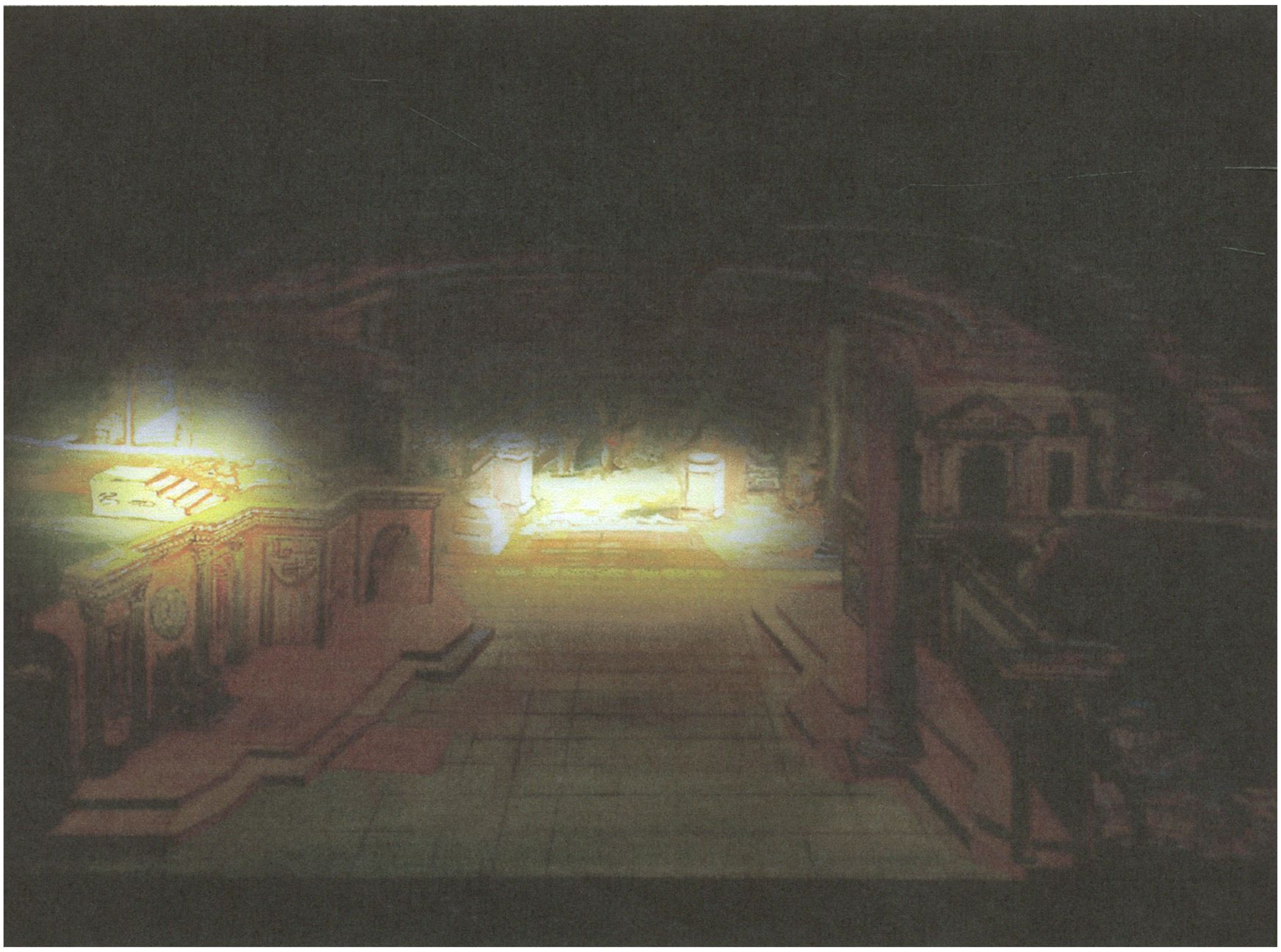
شكل (١٣١)

مشهد مقتل يوليوس قيصر والإضاءة المقترحة – مشهد ظهور شبح يوليوس قيصر



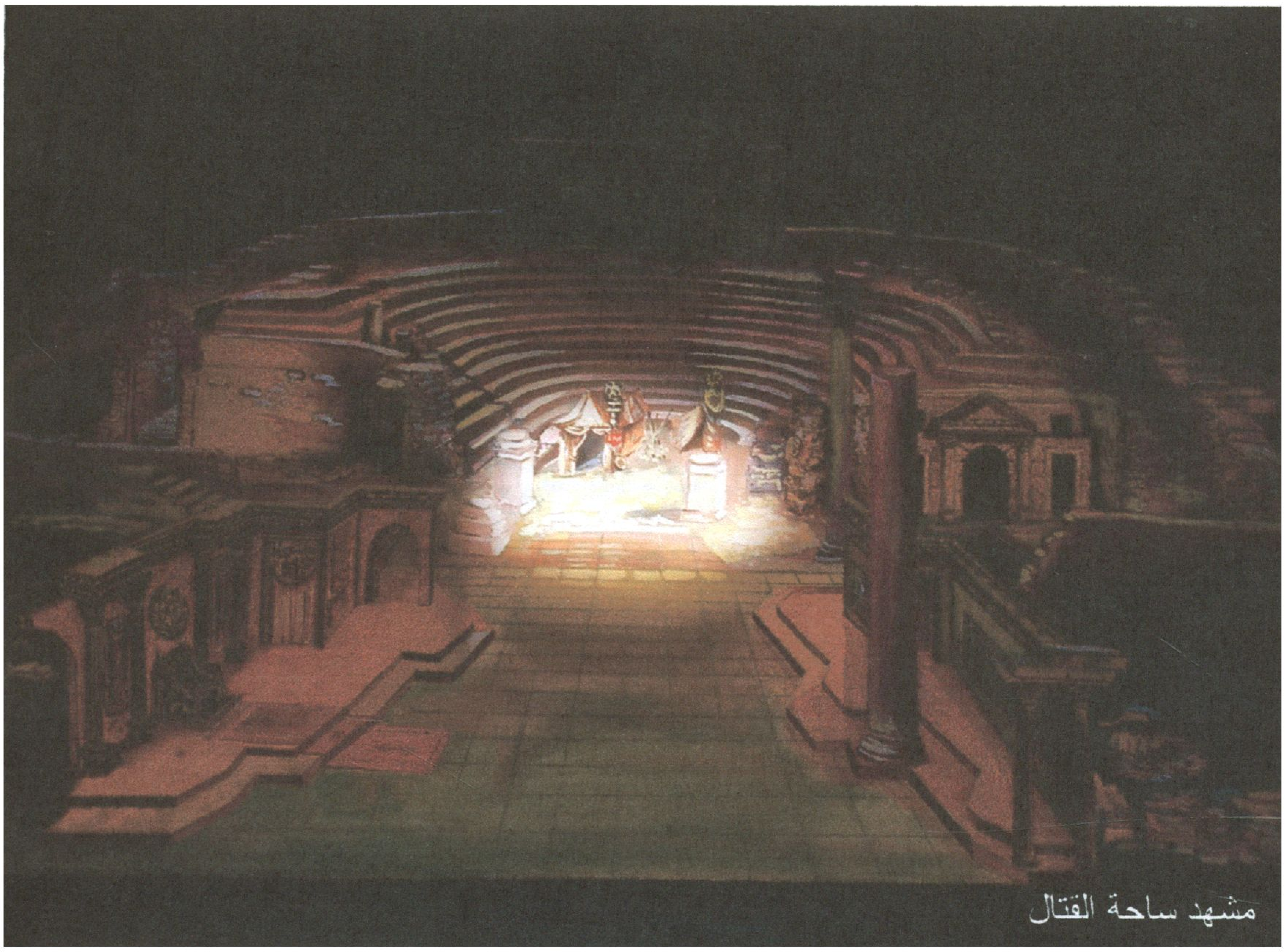
شكل (١٣٢) مشهد الكابيتول ومكان مجلس الشيوخ

٦.منصة الخطابة.. توجد قواعد أعمدة حجرية مربعة الشكل تابعة للأثر أسفل المدرجات خلف المنصة الخشبية المقام عليها الديكور.ويقترح البحث اتخاذها كمنصة حيث يلقي عليها خطاب أنطونيو وتم إضافة مستوي ذي ثلاث درجات يوضع خلف إحدى القواعد ، حيث أن ارتفاع القاعدة ١٣٠سم والمستوي يوضع خلف القاعدة. اقتراح آخر لمنصة الخطابة على منبر يصعد عليه مارك أنطونيو يسبقه خمس درجات أمام مدخل السوق يفصلهما سور .



شكل (١٣٣ –أ) المكانان المقترحان لمنصة الخطابة توضحهما الإضاءة

٧. **المعسكر وساحة القتال .. تم اختيار الجزء الدائري السفلي للأثر عند بداية المدرجات بالشكل نـصف الدائري، ومساحة هذا الجزء ١٤م عمقاً و١٢م عرضاً ، أضيف لهذه الجزئية بعـض أشـكال الخيـام بأحجام مختلفة مع التأكيد على خيمة بروتس. ويتضمن المشهد عدة دروع وأسلحة، (والشارة الذهبيـة spot) الرمز الروماني الحربي .. والأرضية الترابية للأثر كما هي بحالتها مع حركة الجنود الرومـان. كما يمكن استخدام السلالم الموجودة بجوار الأثر الى اليمين ، ويمكن ملاحظتها فى شكل (١٢١) وهذه السلالم تستخدم فى صعود وهبوط الجنود والمجاميع إلى الشارع الذى يفصل بين الأثر وخشبة المسرح المستحدثة،ويوضح الشكل (١٣٣- ب) الرؤية التشكيلية للخيام وساحة القتال مـن خـلال الإضـاءة المسرحية المقترحة من الباحثة.**



شكل (١٣٣- ب) مشهد ساحة القتال

ويوضح شكل (١٣٤) رؤية تشكيلية من خلال ضوء القمر علي الديكورات والمكان الأثرى.



شكل (١٣٤) تأثير ضوء القمر على معبد الكابيتول

خامات التنفيذ للديكور المقترح:

(تحسب الكميات من قبل المنفذ حسب المقاسات والتصميم المقترح ومن خلال المسقط الأفقي).

١. الأخشاب الموسكي: أخشاب قطاع ٥×٥ بأطوال ٣ أمتار.. لعمل شاسيهات المناظر

٢. الأخشاب المصنعة: أخشاب كونتر ٤مم لتكسية الشاسيهات +ألواح مقاس ١,٢٢×٢,٤٤سمك ١٨ مم أخشاب كونتر بلاكيه لعمل مستويات الأرضية.

٣. فوم أبيض (أستيرو بورد) سمك ٢٠سم، ١٥سم، ١٠سم، ٥سم، ٣سم .. وذلك لعمل تشكيلات النحت والحفر والأعمدة والكرانيش وبعض تشكيلات الأثاث.

٤. قماش (تيل قلوع) لعمل الخيام.

٥. غراء أبيض بالجالون ٥ كجم للجالون الواحد.

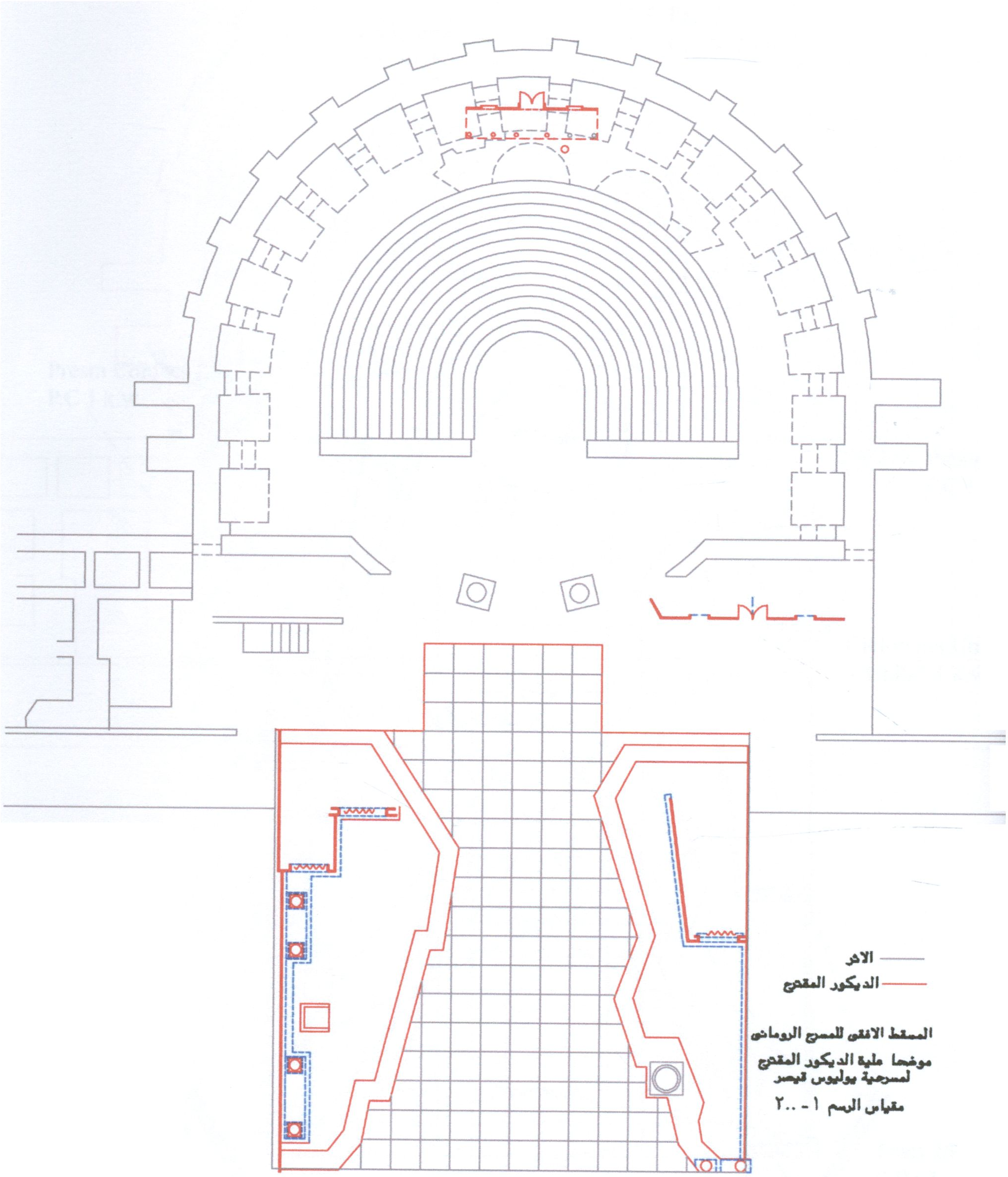
٦. مسمار خشب أطوال مختلفة.

٧. أصباغ مائية – ألوان مختلفة حسب التصميم.

٨. قماش مخملي أحمر وأزرق للستائر.

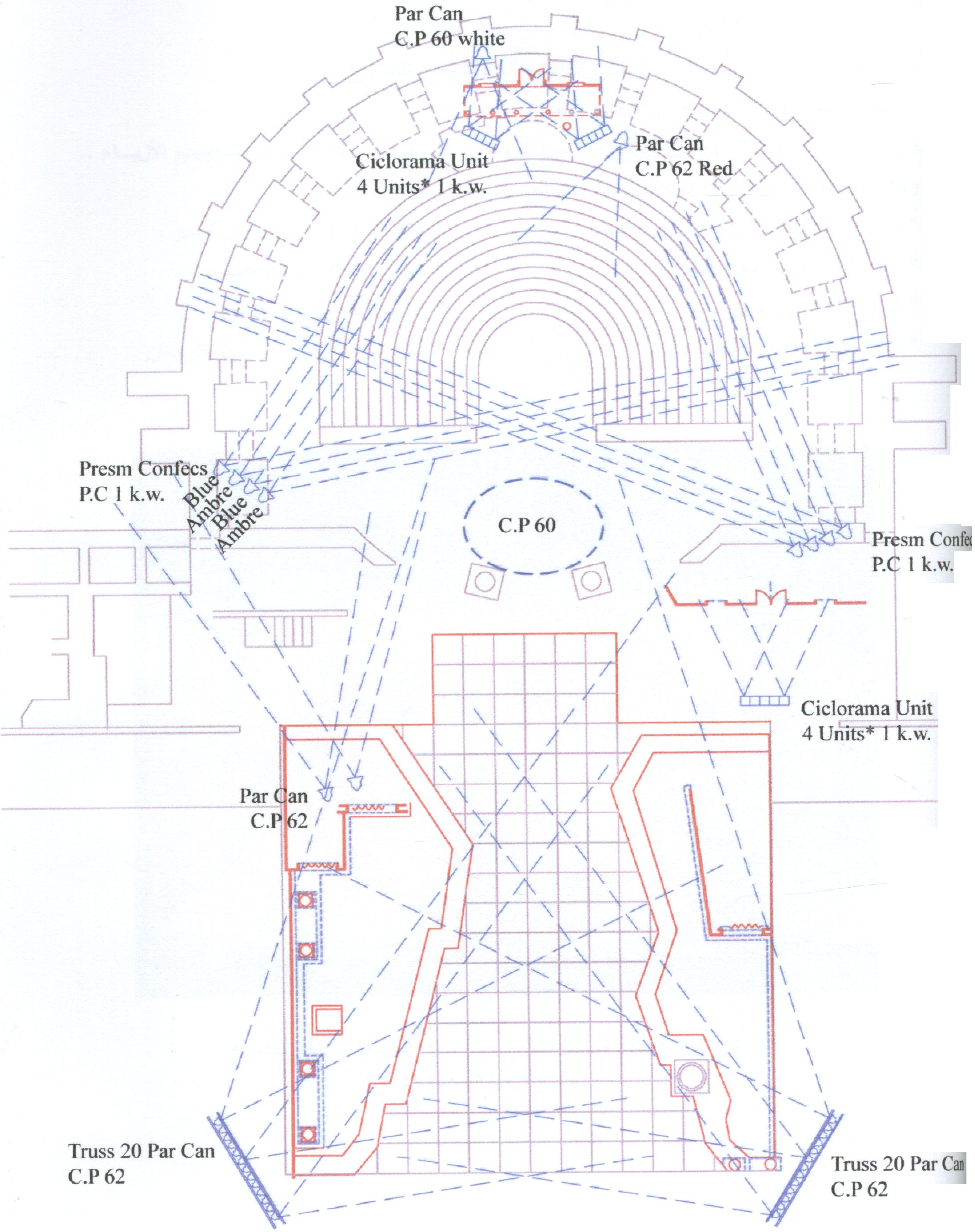
٩. إسفنج ألواح سمك ٢سم لعمل أوراق تيجان الأعمدة وبعض بروزات المشاهد.

من خلال المسقط الأفقي للشكل العام للديكور المقدم بمقياس رسم ١:٢٠٠ شكل(١٣٥) علــى أن يراعــى ارتفاع الشاسيهات ٤م .



شكل (١٣٥)

المسقط الأفقي للديكور المقترح على المسرح الروماني بمدينة الإسكندرية



المسقط الافقى للمسرح الرومانى موضحا علية الديكور المقترح و خطة الاضاءة المسرحية
لمسرحية يوليوس قيصر

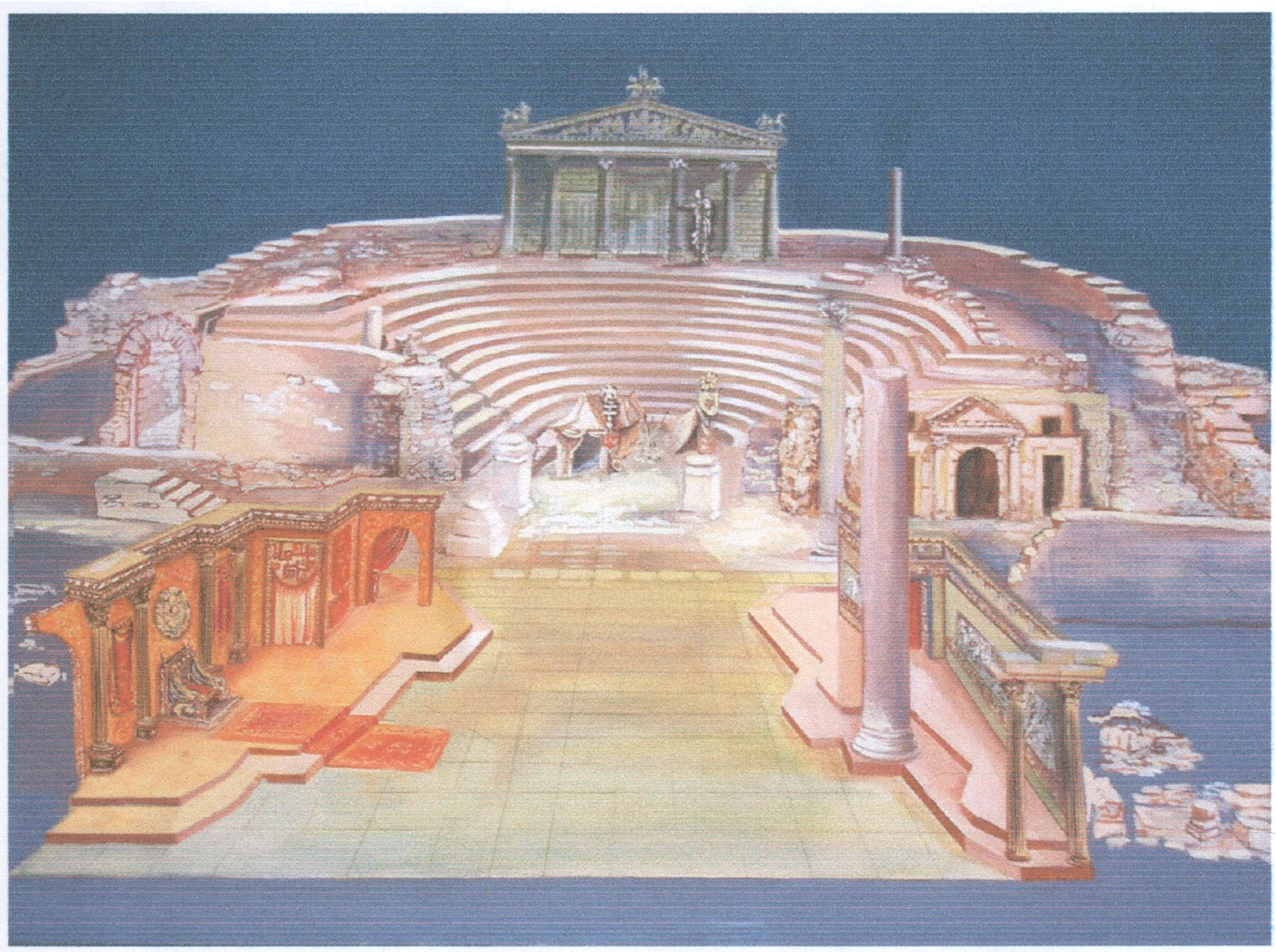
ويوضح شكل (١٣٦) أماكن الأحداث والمنظور العام للديكور المقترح .

كما يوضح شكل (١٣٧) الملصق الدعائى للعمل .

ويوضح شكل (١٣٨) بعض أشكال الملابس الرومانية التى استعان بها البحث فى تصميم الأزيـاء ..

وجاء تصميم الأزياء للشخصيات الرئيسية فى المسرحية على النحو التالى :

* شكل (١٣٩) زى زوجة يوليوس قيصر
* شكل (١٤٠) زى يوليوس قيصر .
* شكل (١٤١) زى مارك أنطونيو .
* شكل (١٤٢) زى أوكتافيوس .
* شكل (١٤٣) زى بروتس .
* شكل (١٤٤) زى ديسيوس .
* شكل (١٤٥) زى العراف سنا .
* شكل (١٤٦) زى أحد جنود الرومان .



شكل (١٣٦) الشكل العام للديكور المقترح على المسرح الروماني بمدينة الإسكندرية
والشكل يوضح الرؤية التشكيلية للباحثة
علاقات الجلوس وأماكن المؤديين (شكل ١٢٤)



شكل (١٣٧) الملصق الدعائي
لمسرحية يوليوس قيصر تصميم الباحثة



شكل (١٣٨) بعض تصميمات الأزياء الرومانية التي استعان بها البحث في تصميم الأزياء



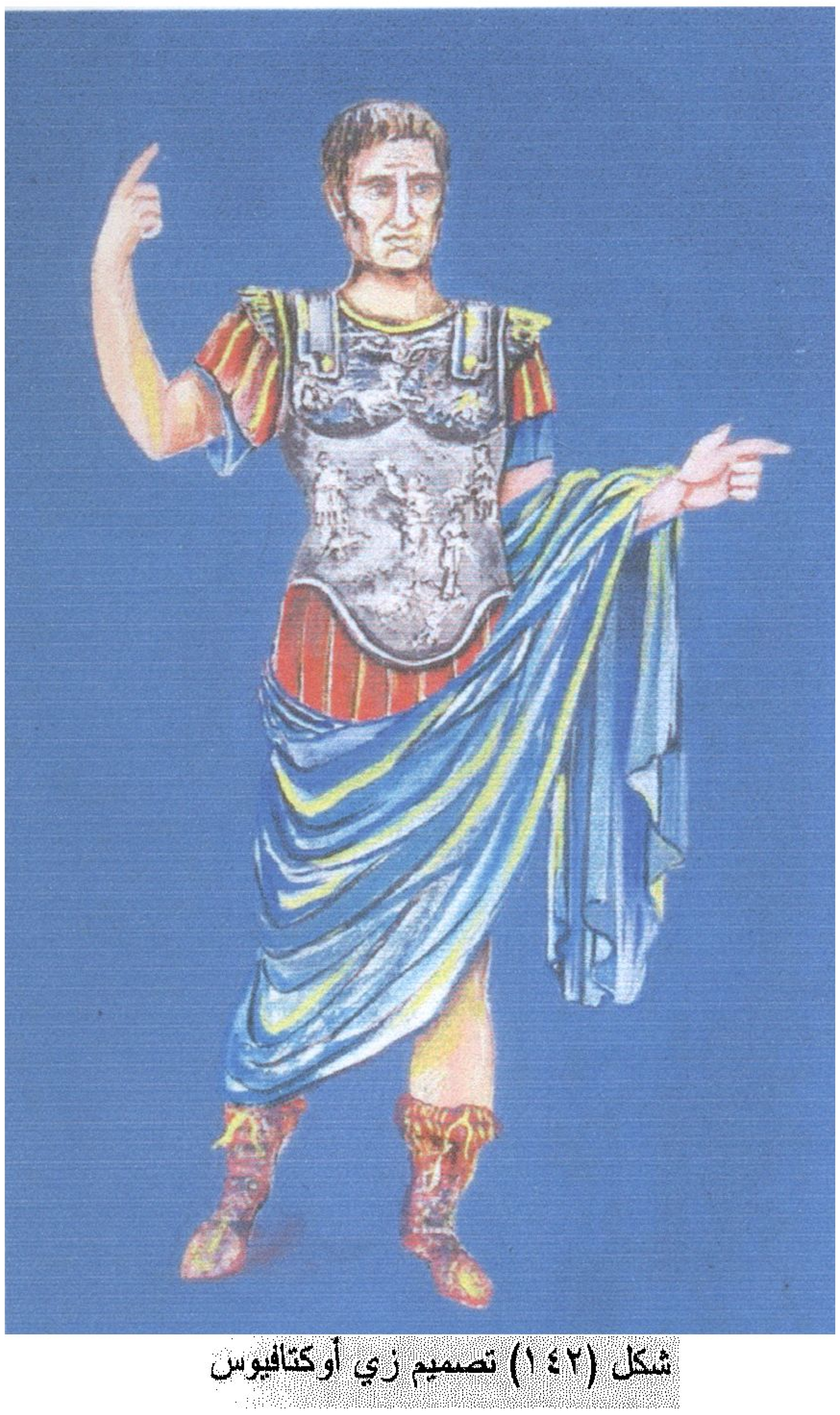
شكل (١٣٩) تصميم لزي زوجة يوليوس قيصر



شكل (١٤٠) تصميم زي يوليوس قيصر



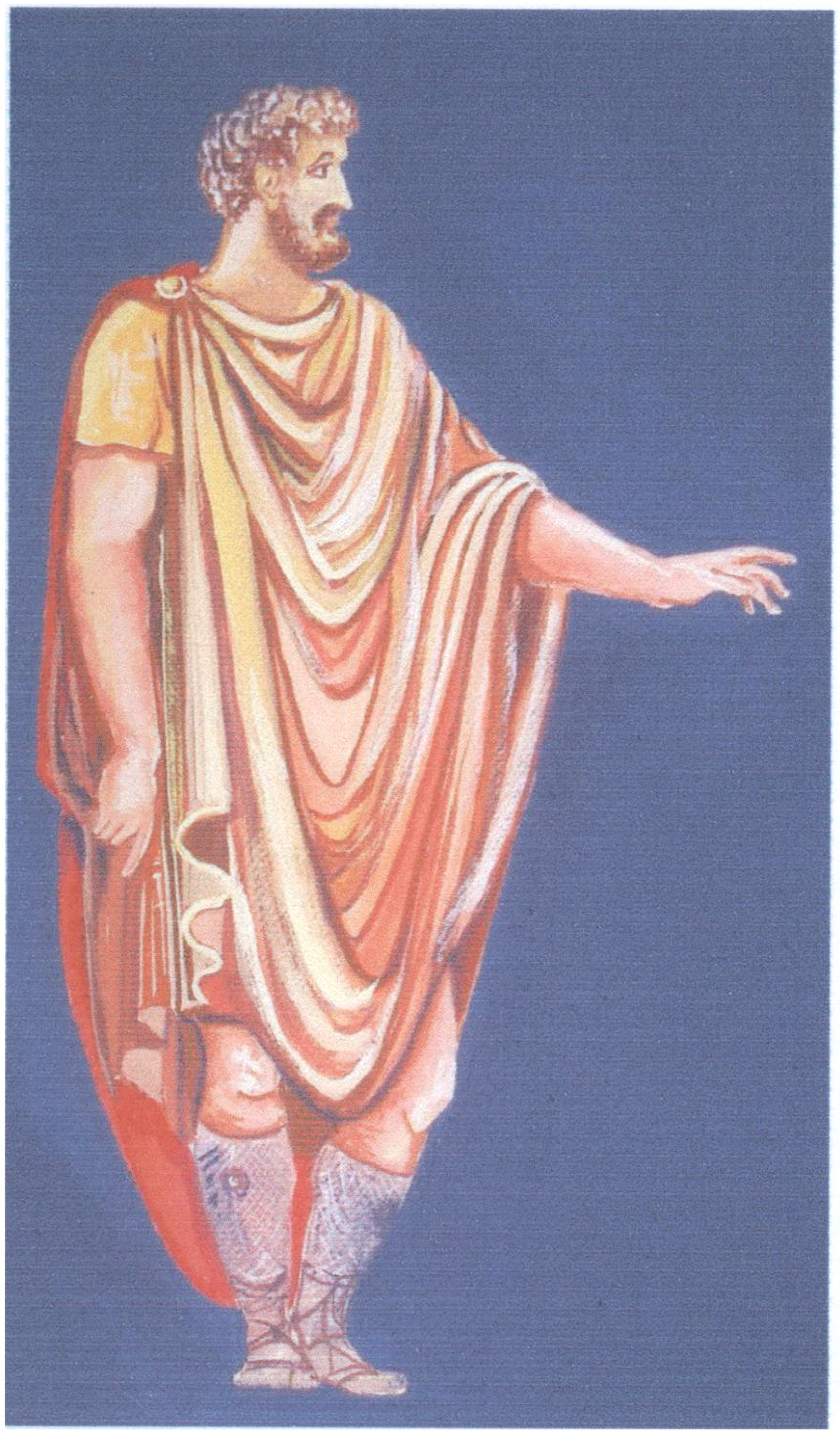
شكل (١٤١) تصميم زي مارك انطونيو



شكل (١٤٢) تصميم زي أوكتافيوس



شكل (١٤٣) تصميم زي بروتس



شكل (١٤٤) تصميم زي ديسيوس



شكل (١٤٥) تصميم زي سنا العراف



شكل (١٤٦) تصميم زي لأحد الجنود الرومان

نتائج البحث والتوصيات

ويمكننا أن نلخص ما وصلت إليه هذه الدراسة من نتائج وتوصيات وهى كالآتى:

النتائج

١. إن رسالة المسرح المصرى المعاصر فى حاجة إلى إحياء فن المسرح التاريخى على وجه الخصوص لنقدم لأبناء هذا الجيل لمحات من تاريخنا ومن حياة أبطالنا ومن تاريخ العالم أيضا من حولنا .

٢. الأماكن التاريخية والأحداث تتيح للمعالجات التشكيلية رؤى جديدة تتحرر بها من الأساليب التقليدية ، فتساعد على إثراء العمل الفنى المسرحى .

٣. إن المعالجات الفنية التشكيلية المتعددة التى يقوم بها المصمم المسرحى للخلفيات الأثرية تساعد فى تحقيق إحياء فن المسرح ثقافيا وسياحيا .

٤. تتضاعف رسالة المسرح الإيجابية إذا كانت الأعمال المقدمة لها بعد تاريخى ، يسجل تاريخ الأمم ويحفظ تراثها وقيمها وثقافاتها كما يسجل فترات نهوضها وانكساراتها ومعاركها وأبطالها .

٥. إن التجارب المسرحية التى تم استغلالها للمناطق الأثرية وتحقق لها وجود الفراغ المسرحى أثبتت نجاحات عظيمة كان لها عظيم الأثر .

٦. إبراز أهمية دور مصمم الأزياء التاريخية فى العرض المسرحى التاريخى ، ولما للزى من أثر كبير فى تحقيق الوحدة الفنية للمعالجة السينوغرافية للعرض المسرحى التاريخى .

التوصيات

١. أن تساهم الأجهزة الإعلامية والفضائيات فى إقامة العروض التاريخية التى تعتمد على الأماكن الأثرية كخلفية للأعمال الدرامية .. بالإضافة إلى تصوير وتسجيل هذه الأعمال وعرضها .

٢. على مصمم الرؤية التشكيلية الإبداعية للصورة المسرحية مواكبة الثورة المعلوماتية المرئية للاستعانة بها فى تحقيق الرؤية التاريخية الشاملة سواء للملابس أو المناظر .

٣. يجب أن تخضع العروض الفنية التاريخية عند تقديمها للإمكانيات القائمة على الأسس الفنية المرجعية العالمية لتأكيد التأثيرات التشكيلية بصورة تناسب عظمة التاريخ .

٤. البحث فى أساليب اكتشاف معالجات فنية جديدة ، ومن خلال صفحات التاريخ يمكن إضافة ما يحقق الثراء الفكرى المعاصر .

٥. على المصمم للمسرحيات التاريخية الاهتمام بالدراسة المقارنة للأعمال التى سبق تقديمها والاستفادة منها فى تقديم قالب جديد بالإمكانيات المتطورة والحديثة .

٦. كان للاكتشاف العلمى والتطور التكنولوجى أثره البالغ فى مجال الإضاءة ... وعلى مصمم المناظر الاستفادة من هذه التقنيات وتطويعها من حيث الألوان والتوزيع ، بما يضفى قيمة جمالية على الأثر نفسه .

٧. وفى النهاية يوصى البحث بالمحاولات الجادة للمهتمين والدارسين والعاملين فى مجال المسرح والأوبرا وغير ذلك من العروض المسرحية ، للاستفادة مما قدمته الأساليب العلمية الحديثة من تطورات فى مجال الإضاءة والتركيب البنائى لعناصر الديكور المختلفة وغيرها ، وفى استغلال المناطق الأثرية التى تتمتع بها جمهورية مصر العربية حتى يمكن المساهمة فى تدعيم رسالة المسرح المصرى المعاصر .

المراجع العربية والأجنبية

أولا: المراجع العربية

١- إبراهيم حماده. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف ج-م-ع أغسطس ١٩٨١.

٢- أبو الحسن سلام. معمار النص المسرحي -مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٩.

٣-الفريد فرج. مسرحية سليمان الحلبي - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ القاهرة ط٢.

٤-أحمد سخسوخ. تجارب شكسبيرية القاهرة ١٩٩١.

٥-إلهامي حسن. تاريخ تطور المسرح الجزء الثاني

٦-أحمد زكى. الصورة الإبداعية الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ .

٧- أحمد زكى. المخرج المسرحي- الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨.

٨- أحمد زكى. عبقرية الإخراج المسرحي - المدارس والمناهج- الهيئة المصرية العامة للكتاب

٩ - أكرم اليوسف. الفضاء المسرحي -دار المشرق ١٩٩٤

١٠- أحمد شمس الدين الحجاجي. الأسطورة في المسرح المصري المعاصر دار المعارف ١٩٨٤

١١- أحمد يونس. معجم الفلكلور

١٢- إصدار من شركه مصر للصوت والضوء- فيله ارض السلام والسحر

١٣- بول شاوول. المسرح العربي الحديث- رياض الريس للكتب والنشر ١٩٨٩

١٤- توفيق احمد عبد الجواد. معجم العمارة وإنشاء المباني- المعاجم التكنولوجية المتخصصة

١٥- تحيه كامل حسين. تاريخ الأزياء وتطورها-دار نهضة مصر - الفجالة - القاهرة

١٦- ثروت عكاشة. الإغريق بين الأسطورة والإبداع - الهيئة العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩٤

١٧- ثروت عكاشة. الفن المصري- دار المعارف-ج م ع

١٨-ثروت عكاشة. الزمن ونسيج النغم - دار المعارف- ١٩٨٠

١٩- ثروت عكاشة. الفن الروماني (النحت ، التصوير) الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٣

٢٠- جميل نصيف التكريتي. قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي-منشورات وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٥

٢١- حسن محمد حسن. الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر- دار الفكر العربي- القاهره١٩٧٤

٢٢- حليم جردان. تحولات الخط واللون-مدخل إلى ماهية الفن الحديث ١٩٧٥

٢٣- دريني خشبه. أشهر المذاهب المسرحية- مكتبة الآداب -القاهرة ١٩٦١

٢٤- روجيه جارودى. واقعية بلا ضفاف

٢٥-رانيا فتح الله. الاتجاه الملحمي في مسرح الفريد فرج- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٨

٢٦- زكريا إبراهيم. فلسفه الفن في الفكر المعاصر- مكتبة مصر

٢٧- سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٨- شكري عبد الوهاب. الإضاءة المسرحية- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٥

٢٩- شكري عبد الوهاب. الموسوعة المسرحية - دراسة تاريخية لخشبة المسرح-ج ١

٣٠- صالح عبدون. عايدة ومائة شمعه- صفحات في تاريخ أوبرا القاهرة- هـ . م . ع .ك - ١٩٧٣.

٣١- صبري عبد العزيز. الرؤى التشكيلية في عروض المسرح المصري المعاصر - هـ . م . ع .ك -٢٠٠٢

٣٢- طاهر عبد العظيم. دراسة تحليلية مقارنة - لأفلام كليوباترا

٣٣- عبد العزيز حموده. البناء الدرامي مكتبه الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٨٢

٣٤- عبد الحليم محمود. قضية التصوف- ط٢ - دار المعارف -١٩٨٨

٣٥- عمر السوقي. المسرحية - نشأتها و تاريخها وأصولها - دار الفكر العربي

٣٦- عيسى يوسف بلاطه. الرومانتيكية ومعالمها في الشعر العربي الحديث - دار الثقافة - بيروت- ١٩٦١

٣٧- عزيز الشوان. الأوبرا - هـ . م . ع .ك١- ١٩٨٨

٣٨- عبد الحليم نور الدين. آثار وحضارة مصر القديمة -جـ١ - ٢٠٠٢

٣٩- عبد الحليم نور الدين. تاريخ وحضارة مصر القديمة - ٢٠٠٣

٤٠- عزت زكى حامد قادوس. تاريخ الفن اليوناني - كليه الآداب - جامعه الإسكندرية

٤١- عبد الفتاح رياض. التكوين في الفنون التشكلية

٤٢- عثمان عبد المعطى. عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي

٤٣- عبد الطيف الحديدي. العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية دار المعرفة والطباعة-المنصورة-١٩٦٦

٤٤- عبد الواحد لؤلؤة. المصطلح النقدي -دار الرشيد -

٤٥- فؤاد محمد شبل. منهاج توينبى التاريخي - المكتبة الثقافية - ١٩٦٨

٤٦- كمال عيد. سينوغرافيا المسرح عبر العصور- دار الثقافة للنشر -القاهرة - ١٩٩٨

٤٧- لويز مليكه. الديكور المسرحي - الدار المصرية للتأليف والنشر - ١٩٨١

٤٨- ميشيل عاصي. الفن والأدب -المكتب التجاري للطباعة والنشر- بيروت

٤٩- محمد مندور. المسرح -دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٠

٥٠- محمد مندور. الأدب وفنونه - القاهرة -١٩٦٣

٥١- مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفني - دار المعارف - القاهرة -١٩٨١

٥٢- محمد يوسف همام. اللون- القاهرة - ١٩٣٠

٥٣- محمد حامد على. الإضاءة المسرحية - مطبعة الشعب - بغداد - ١٩٥٠

٥٤- محمد سلماوى. لن تسقط القدس - مجلة تراث المسرح .

٥٥- مختار السويفى. التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث - الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٣

٥٦ - مصطفى عبد الله. أسطورة أوديب في المسرح المعاصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب -١٩٨٤

٥٧- نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢

٥٨-نهاد صليحة. أضواء على المسرح الإنجليزي الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢

٥٩- نبيل راغب. فن العرض المسرحي الشركة المصرية العالمية للنشر - ١٩٩٦

٦٠- نعيم عطية. حصاد الألوان - ١٩٧٩

٦١- يحيى حموده. نظريه اللون - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٩

٦٢ - منطقة حفائر كوم الدكة - هيئة الآثار المصرية بالإسكندرية

ثانيا: مراجع مترجمة

١ أ.ديمشتيز مسرح التغيير - بريخت وعلم الجمال - ترجمة قيس الزبيدي - دار بن رشد - مكتبة النهضة العربية بيروت ١٩٨٣.

٢ أتيين دريوتون المسرح المصري القديم - ترجمة د. ثروت عكاشة - دار الكتاب العربي للطباعة - القاهرة ١٩٦٧ .

٣ أرسطو فن الشعر - ترجمة د.إبراهيم حمادة - مكتبة الأنجلو المصرية .

٤ ألاردايس نيكول المسرحية العالمية - الجزء ٣ - ترجمة عبد الله عبد الحافظ - مراجعة حسني محمود - القاهرة - المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٤٩ .

٥ البير كامي كاليجولا - تعريب رمسيس يونان - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢.

٦ إلين استالين المسرح والمعاملات - ترجمة سباعي سيد - أكاديمية الفنون - وزارة الثقافة - ١٩٦٦.

٧ أن أوبرا سيفيلد قراءة المسرح - ترجمة مي التلمساني - أكاديمية الفنون - وزارة الثقافة.

٨ برتولد بريخت نظرية المسرح الملحمي - ترجمة جميل نصيف عالم المعرفة - بيروت .

٩ تشلدون تشيني تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة - الجزء الثاني-ترجمة دريني خشبة-الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٠ توماس مونرو التطوير في الفنون - الجزء ٣ .

١١ جورجيو فارساري الدراما أزياؤها ومناظرها - ترجمة مجدي فريد - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

١٢ جوزيف ماشيللي التكوين في الصورة السنيما - ترجمة هاشم النحاس - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٣ جوليان هاملتون نظرية العرض المسرحي - ترجمة نهاد صليحة - الدورة الرابعة لمهرجان القاهرة الدولي التجريدي أكاديمية الفنون وزارة الثقافة.

١٤ جون كروكشانك البير كامي وأدب التمرد - ترجمة جلال العشري - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.

١٥ جيمس روس إيفا المسرح من ستانسلافسكي إلى اليوم - ترجمة فاروق عبد القادر - دار الفكر المعاصر - القاهرة - طبعة أولى يناير / ١٩٧٩ .

١٦ جيمس لافر الدراما أزياؤها ومناظرها - ترجمة مجدي فريد - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة .

١٧ فرانك هوايتنج المدخل إلى الفنون المسرحية - ترجمة د. رمزي مصطفى.

١٨ فريد - ب - فن المسرحية - ترجمة صدقي خطاب - مراجعة د. محمد السمرة - دار الثقافة - بيروت - بالإشتراك.

١٩ جيرالدايدس بنتلي مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر- بيروت - نيويورك - ١٩٨٦.

٢٠ فيليب فان يتجيم تقنية المسرح - ترجمة بهيج شعبان - دار منشورات عوريرات - بيروت -لبنان - ١٩٨٥.

٢١ ملتون ماركس المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها - ترجمة د. فريد مندور.

٢٢ هربرت ريد معنى الفن - ترجمة سامي خشبة - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٨.

٢٤ هنري لورانس كليبر في مصر - ترجمة بشير السباعي - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٩٩.

٢٥ يانيس كوكوس السينوغرافيا ترجمة د. سهير حمودة ، نورا أمين - مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون.

ثالثا: الدوريات

١ أمل فؤاد — نشرة نادي السينما

٢ أمين العيوطي — مجلة تراث المسرح - عدد ٣ - إصدار المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية دار الهلال - سبتمبر ٢٠٠٢

٣ أنسي أبو سيف — الوظيفة الدرامية لديكور السينما - مجلة السينما والمسرح - عدد ٤ - سنة ١٩٧٤

٤ جريدة الأخبار — الصادرة في ١٩٩٨/٩/١٦

٥ جريدة الأهرام — الصادرة في ١٩٩٨/٩/١٠ - ٤ فبراير ٢٠٠٤

٦ جميل عطية إبراهيم — مجلة المنار - اغسطس ١٩٨٥ - العدد ٨

٧ جميل نصيف التكريتي — قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - العراق ١٩٨٥

٨ رمزي مصطفي — الديكور والثورة - مجلة المسرح - عدد ٧ - يوليو ١٩٦٤

٩ عايدة علام — التجريب في سينوغرافيا الفضاءات المسرحية - مجلة المسرح - الهيئة العامة للكتاب - العدد ١٣٢

١٠ عبد الرحمن بن زيدان — قضايا التأسيس النظري لسينوغرافيا العرض المسرحي - مجلة المسرح الهيئة المصرية للكتاب - العدد ١٠٦ - سبتمبر (١٩٩٧)

١١ عبد العزيز حمودة — مجلة الإذاعة والتليفزيون (١٩٧٨/٢/٤)

١٢ عبد الغفار مكاوي — علامات على طريق المسرح - مجلة المسرح - أغسطس ١٩٦٤

١٣ على الراعي — المسرح في الوطن العربي - عالم المعرفة - العدد ٢٥ - سلسلة كتب ثقافية شهرية - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - يناير ١٩٨٠

١٤ غيراتوري روبرتس — ترجمة: أمين سلام - مجلة المسرح - العدد الثاني - ١٩٨١

١٥ فالبرهينك — مجلة فكر وفن التاريخ على المسرح أو فن الدراما التاريخية - العدد ٣٨

١٦ لويس عوض — ماذا جرى في المسرح المصري - جريدة الأهرام (١٩٦٦/٥/٢٠)

١٧ مارني شجل — مجلة فكر وفن

١٨ محمد سلماوي — لن تسقط القدس - مجلة تراث المسرح - المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية سبتمبر ٢٠٠٢.

١٩ محمد محمد السيد — مجلة الكواكب - ١٩٨٦/١٠/١٤

٢٠ محمود دياب — مقال بعنوان "د. عبد القادر القط" - مجلة إبداع - العدد ٢ - السنة الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - فبراير ١٩٨٤

٢١ هناء عبد الفتاح — يجي جروتوفسكي - مجلة المسرح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد ٥٠ - يناير ١٩٩٣

• رابعا : المراجع الأجنبية :

Fourth : Foreign References:

1. A History of Architecture.(Flecher)
2. A.S.Gillette, An Introduction to Scenic Design- London
3. Albert Racnet, Historical Encyclopedia of Costumes.
4. Allenworth, Carl The Complete Play Production Handbook, Harper&Row Publishers –New York.
5. Bellman Willard F. Scene Design, A Scenographic Approach, Harver & Row publishers, Inc, USA 1983.
6. Broke TT Oscar, The Theatre. An Introduction N.Y
7. Denis Bablet, The Revolutions of Stage Design N.Y,1977
8. Diana de Marly-op. cit.
9. Emery, Joy Spanabel. Stage Costume, Techniques, Prentice, Hall-Inc. New Jersey.
10. George Kernadle and Portia Kernadle Invitation to the Theatre.
11. Hainaux, Rene &Bonnet Yves, Le Décor DE Theatre dans le Monde Depuis 1950.
12. Jackson Sheila, More Costumes for the Stage, The Herbert Press USA.
13. Jackson Shells, More Costumes for the Stage, the Herbert Press, USA, 1993.
14. Lieslie Ovey, Opera Aconase History-Revised and dated by Rodney Milnes.
15. Luigi Pirandello, Three Plays .Trans –E-Slorer.
16. Martin Banham and Others-op.
17. Martin Banham, The Cambridge Guide to World Theatre 1923
18. Oscar G.Brocket- The Theatre –Holt Rinhart&Winston.
19. Oscar. G. Brockett, The Theatre An Introduction. N .Y
20. Peter Arnold, The Theatre in its Time, Little, Brown and Company, Boston, 1981.
21. Thomas Hope, Costumes of the Greeks and Romans. Dover Publications N.Y.1962.
22. Vera Monry Roberts: On Stage"History of Theatre second edition" Harper Row publishers new 1974.
23. Corrode Rice ,"La Scenografia Italiana"
24. Glynne Nick Ham, A History of the Theatre.
25. Thomas Hope ,Costumes of the Greeks and Romans- Dover publications Inc. New York.

26. Joy Spanabel Emery, Stage Costume Techniques. prentice- Hall Inc, Englewood cliffs, New Jersey.
27. Jewels of the Pharaohs- Egyptian Jewellery the Dynastic - period.
28. Martin Janis, Stage Makeup Techniques.
29. Phillippe Perrpttet, Practical Stage Makeup.
30. Willard F. Bellman, Scene Design , Stage Lighting, Sound, Costume& Makeup, Harper& Row, publishers , New York, 1983.
31. Alton, John. Painting with Light N.Y.: Mcmillan, 1949.
32. Jackson, Sheila,
33. Allensworth, Carl. The completed play production, Handbook. Harper&Row publishers, New York. 1982.
34. Julius Caesar, Longman 1959 - Edited by H.M. Hulme.
35. Paul -Louis Mignon, Le Decor de Theatre depuis 1960 . Scenographie - Collection de L'Institute International du Theatre.
36. W. Joseph Slell -Scenery- The Theatre Student. Richards Rosen Press, Inc, USA, 1970.
37. Wilson, Edwin, The Theatre Experience, Megrow Hill Inc .New York.
38. Woren Parker -Harrey K. Smith, Scene Design and Stage Lighting.

- خامسا : الموسوعات :

Fifth : Encyclopedias:

1. The Historical Encyclopedia of Costumes.
2. J.G. Heck ,The complete Encyclopedia of Illustration , Grammercy books,N.Y. 1996
3. Encyclopedia Dictionary of Cultural Term, The Egyptian Internationality Publishing Co. Longman.

• سادسا : مواقع شبكة المعلومات :

Sixth : Internet sites :

1. http://uk.imd.com/title/photogalleryforjuluiscaesar.
2. www.allmovie.com
3. www.artslynxinternationaltheatre.net
4. www.egyptianmuseum.com
5. www.egyptiantheatre.com
6. WWW.juliuscaesar.com
7. www.openstage.com
8. www.scrantoncocesrts.org/aida.html
9. www.squ.edu.com/history
10. www.stagelighting.com
11. www.theatrenet.com
12. www.thecompleteworksofshakespeare.yahoo

ملخص الرسالة باللغة العربية

حبا الله مصر – أرض الكنانة ومهد الحضارة – ثلث آثار العالم .. وهي ثروة قومية يمكن استثمارها في مجال تنشيط السياحة التي تمثل بدورها جانباً هاماً في الاقتصاد المصري بشكل عام.

ومن خلال تحقيق إحياء فن المسرح – وخاصة الأعمال التاريخية – يمكن توظيف الأماكن الأثرية المفتوحة كخلفية تشكيلية رائعة لما لها من أثر بالغ ثقافياً وسياحياً.

ولعل النجاح الذي حققته بعض التجارب في هذا المجال مثل "أوبـرا عايـدة" عنـد سـفح الأهرامات بالقاهرة وبمدينة الأقصر، ومثل عرض شهر زاد بقلعة صلاح الدين وحلـم ليلـة صـيد بقلعة قايتباي، وغيرها من الأعمال الكثيرة الناجحة .. لعلها تؤكد قيمة استغلال الأماكن الأثرية فـي مثل هذه العروض المسرحية.

وتتحدد مشكلة البحث في محاولة إيجاد معالجة تشكيلية جديـدة مـن الناحيـة الجماليـة والدرامية للأعمال التاريخية، وتحقيق السينوغرافيا للعروض المسرحية في إطـار مـن المفـاهيم الجديدة، ومن خلال الدراسة الواعية لمصمم الرؤية التشكيلية المناسبة للأثر التاريخي.

ومن خلال هذه المفاهيم قامت الباحثة بإعداد الدراسة لفعاليات المعالجات التشكيلية للدراما التاريخية بهدف إدراك الظواهر الأدبية والتشكيلية بحثاً عن النظم الأكاديمية والحديثـة والمبتكـرة، في إطار استغلال التراث والتاريخ، باعتباره المادة الخام لفن المسرح، والذي يقف على إرث غنـي متنوع وأصيل في تجسيده لعقل ووجدان الفنان المبدع الذي تنصهر طاقاته وإمكاناته الخلاقـة فـي بلورته للهوية والشخصية القومية.

وقد قسمت الدراسة في هذا البحث إلى أربعة أبواب رئيسية:

الباب الأول: الدراما التاريخية – وتم التناول في فصلين:

الفصل الأول – بعنوان: مفهوم الدراما والنص الدرامي التاريخي.

وقد بدأ بتناول المفهوم العام للدراما التاريخية، ومعنـى التراجيـديا – كمـادة للـدراما – واتجاهاتها الأدبية في معالجة النص من خلال العروض المسرحية وتناولها للمذاهب الفنية المختلفة التي لعبت دوراً هاماً في إعادة اكتشاف المساحة المسرحية (الفـراغ المسـرحي) حيث جاءت فكرة استخدام وتوظيف الأماكن الأثرية واستغلالها في العروض المسرحية.

كما أوضح الفصل محاور الرؤية في الدراما التاريخية والتي قسمت إلى:

أ. دراما دينية

ب. دراما قصصية

ج. دراما حروب تاريخية

د. شخصيات الدراما التاريخية

وكلها تمثل مادة غنية لسرد الأحداث، حيث يلعب المسرح دور تصـوير الحقيقـة الإنسانية، والتعرض للحقيقة الاجتماعية سواء من خلال الواقع أو الأسطورة لما لهما مـن دور بارز في تجسيد النص الدرامي.

وقد اشار الفصل الأول الى نصوص تمثيلية لمصر القديمة، وما خلّفته الحضارة الإغريقية من أعمال درامية .. ثم بين دور ومقومات البطل التراجيدي وتأثيره في العمل الدرامي .. تمثله العروض المسرحية: يوليوس قيصر، مأساة الحلاج، سليمان الحلبي وهاملت.

ولما كانت أحداث هذه الأعمال تدور في عدة أماكن، فقد تحقق لها وجود الفراغ المسرحي وظهرت السينوغرافيا لتقدم عليها الرؤية التشكيلية.

الفصل الثاني – وجاء بعنوان: سينوغرافيا الدراما التاريخية

وقد بدأت الدراسة بتناول المكونات الثقافية للمصمم من خلال تكوين ثروة معلوماتية وخبرات مرئية من البحوث التاريخية ودراستها، وتصنيفها في ملفات .. هذه الملفات تمثل الخطوة الأولى في عملية وضع السينوغرافيا والتصميمات للمسرحيات التاريخية .. وبالتالي تناول هذا الفصل تعريفاً للسينوغرافيا كمصطلح لغوي حديث لمفهوم الديكور المسرحي المتطور.

كما تناول رؤية للسينوغرافيا التشكيلية للمنظر المسرحي في الدراما التاريخية، حيث إن تطور المسرحيات سبق تطور المسارح.

وباستعراض التسلسل التاريخي تعرض الفصل للعروض الفرعونية القديمة، والمعابد التي تمت فيها العروض القديمة. وقد اتضح أن هناك دلائل تؤكد نجاح تلك العروض من خلال المناظر والسينوغرافيا والرسوم الزخرفية بهدف تأكيد الدراما.

وقد استعرض الفصل أيضاً نشأة المسرح عند الإغريق وأهم رواد التراجيديا الإغريقية، وأهم الأماكن في المسرح الإغريقي، وعناصر الديكور وتقنيات المسرح .. ثم جاء الحديث عن المسرح الإيطالي من خلال عصر النهضة وأهمية عصر الآلة والمدارس الفنية وأثرها في الرؤية التشكيلية المسرحية.

كما أكدت الدراسة إمكانية تحقيق الرؤية الفنية من خلال الخطوط الأساسية للمدارس الفنية التشكيلية المختلفة، وكذلك المدرسة المعاصرة وكيف يمكن للمصمم الاستفادة منها جميعاً – سواء بالدمج أو المزج بين بعضها البعض أو من خلال مدرسة بعينها – في تحقيق الرؤية التشكيلية لسينوغرافيا المسرح.

أما الباب الثاني – فجاء بعنوان: العروض المسرحية للدراما التاريخية .. وينقسم إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول – جاء بعنوان: تصميم المناظر المسرحية التاريخية

حيث تم استعراض ودراسة البدايات والمحاولات الأولى للعروض المسرحية بهدف تقييم تلك البدايات، وما واجهها من سلبيات، وما حظيت به من إيجابيات في ظل استخدام كافة العناصر التشكيلية المرئية.

كما استعرض هذا الفصل تعدد أشكال المنصة المسرحية في العصور الوسطى ومسارح الهواء الطلق والعربات المسرحية والمسارح التي شيدت خارج أسوار المدن.

وقد أكد الفصل الأول أن هناك ضرورة لإبراز أهمية الأبنية الأثريةوالآثار المعمارية التي ساعدت في تكوين المعالجات التشكيلية للدراما التاريخية، وما كان للآثار المعمارية من أثر على متطلبات العمل المسرحي حيث تم إدراجها ضمن الصورة المرئية.

كما بين هذا الفصل الأنماط المختلفة للمسرح الدرامي التاريخي كالمسرح الدائري ومسرح الهواء الطلق ومسارح الفضاءات ذات الخصائص التاريخية، وأهميتها كقيمة تشكيلية بالإضافة إلى المسارح التي تقام أمام البنايات التاريخية والدينية.

وقد أشار الفصل إلى عدة أماكن يمكن استغلالها كقيمة فنية ثرية لتشجيع السياحة العلمية والأثرية كمكان للعرض المسرحي مثل: قصر عابدين، محكى القلعة ، مدينة رشيد الأثرية، معبد الكرنك بالأقصر، منطقة تل العمارنة بالمنيا، وجزيرة ومعبد فيلة.

وقدم الفصل المعالجات التشكيلية والرؤى المختلفة لأوبرا عايدة محلياً وعالمياً لما لها من أثر بالغ في الدراما المسرحية التاريخية.

أما <u>الفصل الثاني –</u> فجاء بعنوان: "مشاهير مصممي المناظر عبر التاريخ"

حيث تعرض هذا الفصل لأهم هؤلاء المشاهير عبر التاريخ بداية من عصر النهضة، ثم المسرح الإنجليزي لما لهما من أثراً بالغ في تطور المنظر المسرحي تاريخياً عبر القرون السابقة وحتى القرن العشرين.

كما تحدث هذا الفصل عن ، مفهوم المنظر التاريخي وأهمية مكان العرض في الدراما التاريخية ومدى ملاءمة الرؤى الإبداعية في المعالجات التشكيلية، ثم مدى مسئولية مصمم المناظر المسرحية عن كيفية ترجمة النص الدرامي، وكيفية التعبير عن الزمان والمكان وإحداث التوازن البصري مع الوحدة والتنوع.

وأخيراً قدم الفصل دور أحد مصممي القرن العشرين وهو المصمم "شادي عبد السلام" حيث كان المنهج الذي عمل به صادقاً في نقل التراث التاريخي سواء من خلال تصميم المناظر أو الأزياء.

وجاء <u>الفصل الثالث –</u> بعنوان: "اللون والضوء وأثرهما على المناظر المسرحية"

وأوضح أهمية اللون والضوء وأثرهما على المناظر المسرحية حيث تلعب الإضاءة الملونة دوراً رئيسياً وهاماً في تشكيل العرض المسرحي .. بالإضافة إلى تأثير الألوان على التصميم سواء للمناظر أو الأزياء، وخلق الجو الملائم لأحداث المسرحية.

وقد تعرض هذا الفصل لأثر الإضاءة في المسرح من خلال مراحله السابقة وحتى المراحل المتقدمة وما حققته من إبداع في الرؤى المسرحية واستخداماتها في تأكيد العنصر الزمني، وأثر وظيفة الإضاءة في تقنيات المسرح الحديث .. وأخيراً دور الإضاءة في المسرحيات التاريخية وما تحققه من الموازنة بين دور الممثل ودور الجانب التشكيلي من أزياء وأقنعة.

وجاء الباب الثالث - بعنوان: الوظيفة الدرامية والجمالية للأزيـاء والإكسسـوار المسـرحي .. وينقسم إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول - بعنوان: الملابس في العروض المسرحية التاريخية

وتضمن هذا الفصل الملابس والإكسسوار وأهميتهـا فـي العـروض المسـرحية التاريخية كما أوضح أهمية الأساليب الحديثة في تصميم الـزي، التـاريخي وأهميـة دور الخامات التنفيذية والدور الوظيفي للأزياء.

الفصل الثاني - وجاء بعنوان: الإكسسوار والمكياج في العروض التاريخية

وتناول أهمية دور الإكسسوار في تجسيد المفاهيم الدرامية للأزياء ،وقسمت الدراسة فيـه إلى أربع نقاط هامة: الأقنعة ، والتيجان ، والحلى، والأسلحة ، وطريقة تصنيعها محليـا وبعـض الأشكال التاريخية لكل منها .

كما بين هذا الفصل دور الماكياج كعنصر تشكيلي هام لأبعاد الشخصية الدرامية.

وجاء *الفصل الثالث* تحت عنوان: دور المصمم في إحداث التـوازن التشـكيلي بالضـوء واللون على المناظر والأزياء.

وهو يحتوي على جانبين هامين في الإعداد للعمليات التنفيذية .. ويتضمن نقطتين:

الأولى: الخلفيات والديكور والألوان وتأثيرهما في إثراء الزي المسرحي.

الثانية: اللون وأثره في إحداث التوازن التشكيلي بين الديكور والأزياء.

الباب الرابع - وجاء بعنوان: دراسة تطبيقية للرؤى التشكيلية في العروض المسرحية .. وينقسم إلى فصلين:

الفصل الأول: ويحتوي على دراسة تحليلية بعنوان: تطبيقات عن الرؤى التشـكيلية فـي عروض المسرح المصري المعاصر، حيث تعرضت الدراسة لمجموعة مختلفة من الـرؤى التشكيلية هي:

١. مشكلة تعدد المناظر وتشكيل الفراغ المسرحي في مسرحية "لعبة السلطان" تـأليف د. فوزي فهمي - إخراج د. نبيل الألفي - الرؤية التشكيلية د. صبري عبد العزيز.
٢. الإيحائيـة في تشـكيل الفـراغ المسـرحي في مسـرحية "بـاب الفتـوح" تـأليف محمود دياب - إخراج د. أحمد عبد الحليم - الرؤية التشكيلية د. صبري عبد العزيز.
٣. التجريب في تشكيل الفراغ المسرحي في مسرحية "كاليجولا" تـأليف البيـر كـامي - إخراج سعد أردش - الرؤية التشكيلية د. صبري عبد العزيز.
٤. المزج بين الواقع والرمز ، والتصوير والتجريد في مسرحية تضئ شمعة وتلعن الظلام وهي مسرحية "لن تسقط القدس" - تأليف شريف الشوباشي إخراج وديكـور فهمـي الخولي - تصميم ملابس محمود مبروك.

الفصل الثاني –جاء بعنوان " دراسة تطبيقية لمسرحية "يوليوس قيصر" علـى المسـرح الرومانى بمدينة الاسكندرية ج.م.ع من عمـل الباحثـة " ويتنـاول المعالجـة التشـكيلية للمسرحية التاريخية "يوليوس قيصر" من أعمال "وليم شكسبير" .. ويشتمل علـى دراسـة تطبيقية للباحثة توضح محاولة الاستفادة من وسائل التقنيات المختلفة وأساليبها المتعـددة في تحقيق الرؤية التشكيلية لعناصر الدراما.

وانطلاقاً من منهجية البحث والتطبيق العملي كانـت الرؤيـة التطبيقيـة للباحثـة باستغلال "المدرج الروماني" بالإسكندرية (وهو ما كان يطلق عليـه المسـرح الرومـاني) لإقامة العرض المسرحي "يوليوس قيصر" لملاءمته للعمـل وتحقيـق الرؤيـة التشـكيلية المستفادة من الدراسة لهذا البحث.

وفي هذا الصدد قامت الباحثة بالبحث الميداني – ومن خلال الصور الفوتوغرافية والمسقط الأفقي – بعمل التصميمات المقترحة للأحداث التاريخية المسـتمدة مـن الـنص الدرامي، بتحديد سبعة مواقع أساسية من خلال استخدام الخشبة المقامة من قِبـل الدولـة لإقامة العروض المسرحية عليها، وبعد رفع المقاسات وتصميم المسقط الأفقي جاء توزيع المشاهد على النحو التالي:

١. المنظر الأول: السوق.
٢. المنظر الثاني: واجهة منزل "بروتس".
٣. المنظر الثالث: منزل "يوليوس قيصر".
٤. المنظر الرابع: منزل "انطـونيـو".
٥. المنظر الخامس: مبنى الكابيتول.
٦. المنظر السادس: معسكر الجنود الرومان.
٧. المنظر السابع: ساحة القتال.

ومن خلال الرؤية التشكيلية المقدمة، رأت الباحثة تقديم رؤية تشـكيلية للإضـاءة من خلال الحاسب الآلي على أهم مناطق الأحداث لتركيز نظر المشاهد عليها.

واستكمالا لمنهج البحث كانت الرؤية لتصميم أزياء بعض الشخصـيات الرئيسـية للعرض والمواكبة للعصر الروماني.

ملخص الرسالة باللغة الأجنبية

significant because they can achieve an artistic unity to the scenographic handling of a historical performance.

10. The importance of searching for new artistic handling techniques to enrich the modern thinking through historical texts.
11. An artistic vision designer should make comparative studies of the previously accomplished performances to make use of them to be able to present new trends using modern technologies.
12. There is a big boom in the field of stage lighting due to the scientific discoveries. Thus a designer should make use of this boom as regards the coloured lights and their distribution in the archeological place to add to its beauty and glamour.
13. Finally, the research recommends those working or researching in the fields of theatre and opera to benefit from the modern scientific methods especially in the fields of lighting systems, stage decoration installation and exploiting the archeological places in Egypt so as to consolidate the message of modern Egyptian theatre.

1. The first scene : The Market Place.
2. The second scene : Brutus' House Façade.
3. The third scene : Julius Caesar's House.
4. The fourth scene : Antonio's House.
5. The fifth scene : The capitol.
6. The sixth scene : The Roman Soldiers Camp.
7. The seventh scene: The Battlefield.

Through the plastic vision of the researcher and due to the huge vicinity of the chosen site and the variability of events a stage lighting systems using the computer is suggested. This system helps highlight the important events sceneries to focus the audience attention on them during the performance.

In line with the research methodology, some costumes of major characters from the Roman period are suggested.

Conclusion:

We can summarize what the researcher has reached in her research through the following results and recommendations:

1. The Egyptian theatre is in need to present and revive the historical works to acknowledge the new generations with our historical backgrounds and heroes and the foreign history and heroes as well.
2. The archeological sites help in reaching new plastic visions away from conventional styles which would enrich the artistic theatrical works.
3. The plastic visions utilizing the archeological backgrounds help in reviving theatre and promoting tourism.
4. The message conveyed by the theatrical performances is duplicated when they present a historical dimension recording the nations' histories and keeping their legacies, values and cultures through registering their uprisings and falls.
5. The theatrical experiments that exploited archeological places and thus gained needed vacuum achieved great success.
6. Media, including satellite channels should participate in holding such performances in addition to recording and broadcasting them.
7. The plastic vision designer should be simultaneously acknowledged with the information technological methods to be able to use them in achieving a comprehensive historical vision of both costumes and sceneries.
8. The historical performances should be submitted to the international artistic principles to suit the greatness of history.
9. The importance of highlighting the role of the historical costumes designer as such costumes helps in connecting the characters to their realities and places. Costumes are also

- The Fourth Part: "Applied Studies on Plastic Visions of Theatrical Performances" in two chapters:

The First Chapter:

It includes an analytical study on "Applications of the Plastic Vision in Modern Egyptian Theatre"
It deals with different plastic visions namely:

1. the problem of multi-sceneries and shaping the stage vacuum in the play of "Lebet el-Sultan" or "The Sultan's Game" of dr. Fawzy Fahmy , directed by dr. Nabil el-Alfy and plastic vision of dr. Sabry abd-el-Aziz.
2. Impressionism or illusion used in utilizing the stage vacuum in the play "Bab el-Fotouh" of Dr. Mahmoud Diab directed by dr. Ahmed abd-el-Halim with the plastic vision of Dr. Sabry abd-el-Aziz.
3. Experimentalism in the utilization of the stage vacuum in the play of "Caligula" of Albeir Kamy directed by Saad Ardash and plastic vision of dr. Sabry abd-el-Aziz.
4. Light and its effect on differentiating scenes and utilizing the stage vacuum in the play of "Light a Candle and Damn the Dark" or "Jerusalem never Falls" by Dr. Sheriff el-Shobashy directed by and decoration design by Fahmy el-Kholy and costume design by Mahmoud Mabrouk.

The Second Chapter:

This chapter includes the plastic handling of the historical play "Julius Caesar" from the works of Shakespeare. The chapter is an applied study of the researcher trying to declare means of making use of the different techniques to achieve the plastic vision of different dramatic elements.

Stemming from the research methodology and the practical application, the researcher suggests the use of the Roman Amphitheatre in Alexandria, Egypt to hold the performance of the play of "Julius Caesar" because this site is quite suitable to this play as regards the plastic vision tackled in this paper.

Thus the researcher conducted a field survey using the available photographs and the horizontal section, and made suggested designs suitable to the historical events of the play. These designs include seven main scenes executed on the governmental stage especially dedicated to this purpose. These scenes are as follows:

The Third Chapter: "Colour and Light Effects on the Stage Scenery"

This chapter explains the importance of colour and light to the stage sceneries as the coloured light play. such an important role in theatrical performances. Colours also influence the scenery and costumes and help in creating suitable airs to the performance.
Effects of lighting systems in the previous phases of historical theatre and even in modern theatre to ensure the time element as part of the modern theatre techniques are discussed in this chapter.
Finally the chapter deals with the role of lighting systems in historical plays that achieve balance between the role of an actor and the plastic role of costumes, accessores, and masks.

- The Third Part: "The Beauty and Dramatic Roles of Theatrical Costumes and Accessories" in three chapters :

The First Chapter: "Costumes in Historical Theatrical Performances"

This chapter includes the costumes and accessories importance to the performances. It also mentions the importance of the modern ways of designing historical costumes and the materials used to execute such costumes as well as the role played by them.

The Second Chapter: "Accessories and Ornaments in The Historical Performances"

It includes the role of accessories in embodying the dramatic concepts of a historical play. This study is divided into four main points: masks and methods of making them – crowns – weapons – ornamentations.
The chapter also includes some examples of these accessories and methods of making them. It shows make up of actors as a plastic means to focus the dramatic dimensions of characters.

The Third Chapter: "The Role of the Designer in Achieving Balance through Using Colour and Light in Sceneries"

This chapter is divided into two main points:

The First: Backgrounds, Stage Sets and Colours and their effects on enriching the costumes.

The Second: Coloured Light and its effect on the balance between decoration and costumes.

The First Chapter: "Designing Historical Plays Stage Scenery"

This chapter displays and studies into the early attempts in the field in order to estimate such attempts including their negative and positive aspects in light of using all the plastic elements.

The chapter also reviews the different shapes of the theatrical stage in the Middle Ages, the open air stages, theatrical carriages and the stages established outside the cities.

The chapter stresses that it is necessary to highlight the importance of the monumental buildings which helped greatly in the plastic handling of the historical plays. Architectural façades have an enormous impact on the theatrical work requirements because they can be included in the visual aspect of the work.

The chapter show different types of the historical drama such as the round theatre, the open air theatre and the special types of theatres of particular historical factors. Such types have their own plastic value in addition to the stages established in front of religious and historical buildings.

It has been mentioned in the chapter some sites that can be exploited to encourage the scientific and archeological tourism as theatrical scenery. Of these sites are Abedeen Palace, Alqalaa Simulator, Loqman House in Mansoura, Karnak Temple in Luxor, Rosetta Archeological City, Tel el-Amarna in Menya and Fiella Island & Temple.

The plastic handling of Opera Aida domestically and internationally is mentioned in the chapter.

The Second Chapter: "Celebrity Scenery Designers Throughout History"

It reviews major such celebrities starting from the renaissance period then the English theatre as they have dominant effects on the development of the stage scenery up to the twentieth century.

The chapter explains the identity of the stage scenery and the concept of the historical scene. It also deals with the importance of the performance location to the historical drama and the suitability of the creative visions to the plastic handling as regards either the scenery or the costumes. The responsibility of the designer towards interpreting the dramatic script through expressing time and place is among the objectives of the chapter.

Finally the works of one of the most famous twentieth century designers **Shady abd-el Salaam** are exemplified in the chapter due to his keen and sincere work aimed at conveying the historical heritage through both the scenery design and the costumes.

the social reality, either through reality or myth, which both play major roles in acting the dramatic script.

The chapter also reviews scripts from ancient Egypt and the remains of the Greek plays. The chapter also clarifies the role played by the tragic hero and his effect on the dramatic work as exemplified in the plays of 'Julius Caesar', 'The Ginner Tragedy', 'Set -el-Mulk', ' Suleiman al-Halaby' and 'Hamlet'.

Because the events of these plays take place in different locations, the theatrical vacuum appears and the scenography is employed to present the plastic handling.

The Second Chapter: "The Historical Drama Scenography"

It mainly tackles the designer's cultural components including an information wealth and visual experiences from studying historical researches and classifying them into files. These files are the primary steps towards laying the scenography and designs of the historical plays. The chapter also includes a definition of the term "scenography" as a new terminology for the modern stage decoration and all the visualization on the stage.

The chapter also deals with the plastic scenography of the stage scenery as the development of plays preceded the development of stages.

The chapter also reviews the old Pharaonic performances and the temples in which they took place. There is evidence that such performances were successful because of the usage scenery, scenography, and the drawing ornamentations to emphasize the drama.

The Greek theater and its pioneers are also displayed in the chapter, in addition to the significant places in the Greek theatre as well as stage decoration elements and theatre techniques. Then the Italian theatre is also handled, especially during the renaissance era. The importance of the machine era is also mentioned as well as the artistic trends and their effects on the theatrical plastic vision.

The study emphasizes the possibility of achieving the artistic vision through the main lines of the different artistic trends and the modern trend too as the designer can make use of them all either by combining them together or by using any of them alone to achieve the theatrical scenography plastic vision.

- The Second Part: "Historical Drama & Theatrical Performances": in three chapters :

God has donated Egypt with one third of the world's monuments, which is a real national wealth that could be used in the field of promoting tourism, which is, in turn, a major component of the Egyptian economy in general.

In the process of reviving the theatrical art, the historical plays in particular, Egyptian open monumental sites can be employed as a wonderful plastic background with all its cultural and tourist potentials and effects.

There are some successful experiments in this regard such as "Opera Aida" at the Giza pyramids and in Luxor,"Shahr Zad" performance at Salah Eddin Citadel, "A Fishing Night Dream" or "Helm Laylat Seid" at Caitbay Citadel, and many other performances. Such successful plays ensure the value of using such monumental sites in these performances.

The purpose of this research is to find a new plastic handling for these historical plays to serve the artistic and dramatic aspects of such plays and to maintain the scenography of the plays on a scientific basis adopted by the scenery designer.

Taking such concepts in mind, the researcher prepared a study of the historical plays plastic handling so as to realize the literary and plastic aspects through academic and modern systems with the utilization of legacy and history, which are the raw material of the theatrical art. Such an art actually represents the mind and emotions of the artist, who in turn represents his national identity.

The study in this research is divided into four main parts:

- <u>The First Part : The Historical Drama</u> : in two chapters:

  <u>The First Chapter:</u> "The Dramatic Concept of a Historical Work"The chapter begins with tackling the general dramatic concept of historical plays and the meaning of "tragedy" and its literary trends of dealing with the written script through the theatrical performances through the rediscovering of the (theatrical vacuum) or the theatrical space which originally inspired the idea of using the monumental sites as theatrical scenery.

  This chapter also declares the different views of historical plays which are:

  1. religious drama,
  2. epical drama,
  3. historical wars drama,
  4. characters of the historical drama.

Such views are rich materials to perform the events of the drama as theater is intended to present the human reality and exposing

Alexandria University
Faculty of Fine Arts
Decoration Department

Plastic Treatments of Historical Drama in Theatrical Shows

A Research presented to the Decoration Department to Obtain the Ph.D. in

Fine Arts

Expressionism Arts Specialty

Presented by:
Abeer Mohammed Nour- Eddin-Hammad
Assistant Lecturer, department of decoration.

Supervised by:

Professor Dr.
Ismail Taha Negm,
Professor of expressionistic arts, decoration dept. and former dean of the faculty.

Professor Dr.
Mootaz Mohamed Shahin
Associate Professor- decoration dept.- Faculty of Fine Arts.

Corporate supervisor:
Dr. Fayza Abbass Ahmed
Lecturer in the faculty of Fine Arts, Alexandria University.

Alexandria University
2006